南亚研究译丛

本书为国家社会科学基金重点项目“《舞论》研究”（项目批准号：17AWW004）的阶段性成果

舞论

नाट्यशास्त्र

Nāṭyaśāstra

（古印度）婆罗多 撰 尹锡南 译



（上）

巴蜀书社

图书在版编目（CIP）数据

舞论 / (古印度) 婆罗多撰；尹锡南译. — 成都：巴蜀书社, 2021.3

（南亚研究译丛）

ISBN 978-7-5531-1420-0

Ⅰ. ①舞… Ⅱ. ①婆… ②尹… Ⅲ. ①古典舞蹈—印度 Ⅳ. ①J732.4

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第249986号

舞 论

WULUN

（古印度）婆罗多 撰 尹锡南 译

策划编辑	张照华
责任编辑	王 楠
封面设计	冀帅吉
出版发行	巴蜀书社
	（成都市槐树街2号 邮政编码610031）
发 行 科	02886259422 86259423
网 址	www.bsbook.com
经 销	新华书店
照 排	四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷	成都蜀通印务有限责任公司
成品尺寸	170mm × 240mm
印 张	60.25
字 数	1200千
版 次	2021年3月第1版
印 次	2021年3月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5531-1420-0
定 价	480.00元（上、下册）

本书若出现印装质量问题，请与发行科联系调换

目 录

上 册

中译本引言 …… 001

第一节 《舞论》的两类写本和结构分析 …… 003

一、《舞论》的南传本和北传本 …… 003

二、不同的观点与四个版本对比 …… 009

三、《舞论》整体结构初探 …… 013

第二节 跨越三个世纪的《舞论》编订史 …… 018

一、《舞论》第一、二种标准版本 …… 018

二、《舞论》第三、四种标准版本及其他编订本 …… 032

第三节 东西方的《舞论》译介与研究 …… 042

一、印度的《舞论》英译概况 …… 043

二、印度的《舞论》研究 …… 052

三、西方的《舞论》译介与研究 …… 074

四、泰国等亚洲国家的《舞论》译介与研究 …… 087

五、中国的《舞论》译介与研究 …… 100

第一章　戏剧的起源 …… 001
第二章　剧场的特征 …… 011
第三章　祭祀舞台众神 …… 027
第四章　刚舞的特征 …… 043
第五章　序幕规则 …… 076
第六章　味论 …… 095
第七章　情论 …… 108
第八章　次要部位表演规则 …… 130
第九章　手势表演 …… 145
第十章　身体表演 …… 164
第十一章　基本步伐表演规则 …… 172
第十二章　组合步伐表演规则 …… 181
第十三章　行姿表演 …… 185
第十四章　论地方风格与表演法 …… 200
第十五章　语言表演的诗律部分 …… 206
第十六章　诗律探 …… 215
第十七章　语言表演 …… 243
第十八章　语言规则 …… 257
第十九章　论语言表演的语调和音调 …… 263
第二十章　十种戏剧的规则 …… 272
第二十一章　情节关节分支论 …… 284

第二十二章　风格论 …… 294
第二十三章　妆饰表演 …… 299
第二十四章　综合表演 …… 314
第二十五章　亲近妓女 …… 338
第二十六章　复杂表演 …… 345
第二十七章　成功的标志 …… 354

中译本引言

在古代文明世界，印度文化源远流长且独具特色。四大吠陀、《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》等都是印度古代文化的精华。古典梵语文艺理论著作《舞论》（*Nāṭyaśāstra*）也是其中的杰出代表之一。《舞论》是印度古典梵语名著，也是世界古代三大诗学名著之一（另两部为古希腊的《诗学》和中国的《文心雕龙》）。已故梵语学者金克木指出："《舞论》（戏曲学）是现存的古代印度最早的、系统的文艺理论著作。"[①]当代印度学者认为："婆罗多的《舞论》是一部百科全书式著作。"[②]关于《舞论》成型的时间，学术界历来争执不已，无法达成共识。一位印度学者甚至认为："设若婆罗多在罗摩（Rāma）出生之前写了《舞论》，我们可以设想，它成型于公元前4433年，也许其误差就在同一世纪的几十年之间。"[③]该学者还将《舞论》的作者婆罗多（Bharata）视为与《罗摩衍那》作者蚁垤同时代的人。[④]实际上，婆罗多生平不详，现代学者对婆罗多是否为真实人物仍持怀疑态度。尽管如此，婆罗多或可视为《舞论》作者的代号。新护认为《舞论》全文是由婆罗多一个人写成的，而P.V.迦奈、S.K.代和M.高斯等20世纪的梵语诗学研究者和《舞论》编订者均否认这一观点，认为其不断被添补、窜入的内容说明《舞论》作者绝非一人，而是集体合作和历史发展的产物。S.K.代将《舞论》的文本演变分为4个阶段：散文体论著、

① 金克木：《金克木集》（第七卷），北京：三联书店，2011 年，第 277 页。

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," New Delhi: NBBC Publishers & Distributors Ltd., Second Revised Edition, 2014, p.75.

③ Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*,Vol. 1: *A Historical and Archaeological Perspective*, Chennai: Nrithyodaya, 2003, p.9.

④ Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*,Vol. 1, p.7.

接近于韵文的经文、经疏体、回归经文体的编订。[①]“这说明现存的《舞论》并非某一个人一次性创作而成。即便现存的《舞论》也用bharata一词表示‘演员’。这证明Bharata绝非某一个人的姓名，而是撰写《舞论》现存文本的一批学者的名字。”[②]P.V.迦奈在《梵语诗学史》中推断，《舞论》可能成型于公元350年至450年之间。[③]法国梵文学者保尔·勒尼奥（Paul Regnaud，1838~1910）认为，《舞论》产生于基督纪元开端即公元1世纪左右。[④]印度学者H.夏斯特利（Haraprasad Shastri）在《孟加拉亚洲学会期刊公报》（*Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal*）发文认为，《舞论》产生于公元前2世纪。[⑤]黄宝生先生指出：“我们目前只能笼统地说，《舞论》的原始形式产生于公元前后不久，而现存形式大约定型于四、五世纪。”[⑥]综合归纳各方学者的观点，似乎可以将《舞论》的初创至最终定型的漫长过程大致定为公元前5世纪至公元4世纪或5世纪，时间跨度长达千年。这也是印度古代文化经典往往难以准确判断具体成书年代的一个缩影。产生年代久远，再加上成书情况特别复杂，写本不一，这大约是黄宝生称《舞论》有“原始形式”和“现存形式”的基本内涵。《舞论》在漫长历史中先后出现众多的抄本，它的“原始形式”因此不断变化，“现存形式”越发复杂，这给当代学者翻译、研究《舞论》提出了严峻的挑战。早在1974年在美国夏威夷召开的国际学术研讨会上，一位西方学者有感而发，进而提出这样的建议：既然《舞论》的现存版本都不完善且晦涩难解，很有必要编订一个“详实的、全新的《舞论》精校本。这应该由一个团队（team），包括印度与西方学者、戏剧艺术家，通过严谨细致的工作，利用所

① R. S. Nagar, K.L.Joshi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*, Vol.1, Chapters 1-7, "Introduction," Delhi: Parimal Publications, Fourth Reprint Edition, 2012, pp.12-13.

② R. S. Nagar, K.L.Joshi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*, Vol.1, "Introduction," p.14.

③ P. V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi: Motilal Banarsidass, Fourth Edition, 1971, 5th Reprint, 2015, p.21.

④ Joanny Grosset, ed. *Bhāratīya Nāṭyaśāstra, Traitḗ de Bharata, Sur le Theatre, Texte Sanskrit*, "Preface,"Paris: Ernest Leroux, Editeur, Lyon: A. Rey Imprimeur, Editeur, 1898, vii, footnote 4.

⑤ Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited with an Introduction and Various Readings by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction,"Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2017, li.

⑥ 黄宝生：《印度古典诗学》，北京：北京大学出版社，2000 年，第 35 页。

有现存的写本来完成”。[①]应该说，这一问题至今仍未圆满解决。

第一节 《舞论》的两类写本和结构分析

在跨越三个世纪的抄本文献发掘、校勘整理和编订出版的过程中，印度学界基本上确认《舞论》存在两类写本这一事实。[②]笔者在核对梵语文献的基础上，参考国内外学者相关成果，以较为详细的统计为基础，尝试对《舞论》所谓的南传本和北传本进行比较研究。在此基础上，笔者还对《舞论》的整体结构进行分析。

一、《舞论》的南传本和北传本

印度古代经典《十六经》（*Yāmalāṣṭakatantra*）提及四部“副吠陀”（*Upaveda*）之一的“健达缚吠陀”（*Gāndharvaveda*）即“音乐吠陀”的具体篇幅：“《健达缚吠陀》由36000颂（诗句）构成。”[③]据此，印度学者M.R.格维（M. Ramakrishna Kavi）在1926年出版的《舞论》第1版“序言”中说，梵天大神亲自创作了这部长达36000颂的《健达缚吠陀》。婆罗多创作的6000颂《舞论》俗称《6000颂》（*Ṣaṭsahasrī*），而早期还有一部著作名为《12000颂》（*Dvādaśasahasrī*）。婆罗多的《6000颂》显然是《12000颂》的精简浓缩版。这部大书现在只有部分可见。这两种书其实都是基于前述36000颂的《健达缚吠陀》改编而成。新护在注疏《舞论》第1章时指出，这部篇幅最大的书代表了梵天、湿婆和作者婆罗多的三个流派观点。[④]《舞论》又被新护称为《演员经》

① Rachel Van M. Baumer and James R. Brandon, eds. *Sanskrit Drama in Performance*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, First published: University of Hawaii Press, 1981, First Indian Edition, 1993, p.263.

② 所谓的“写本”（manuscript），学界也称“抄本”。黄宝生先生所著《印度古典诗学》（2000 年，第 34 页）称为“抄本”。

③ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya, Chapters 1-7, Illustrated*, Vol.1, "Preface to the First Edition," Baroda: Oriental Institute, 1956, p.58.

④ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, p.9.

（*Bharatasūtra*）。[1]《12000颂》遂被简称为Ādibharata（最初的演员经、原初演员经），它以湿婆及其配偶雪山女神对话的形式而展开。新护大约是将这部著作当作湿婆所创。这便有了36000颂的Brahmabharata（梵天演员经）和12000颂的Sadāśivabharata（湿婆演员经）即"原初演员经"之分。[2]《舞论》的作者婆罗多的名字是Bharata，它也表示"演员"。[3]从《梵天演员经》到《湿婆演员经》再到婆罗多6000颂的《演员经》，神话传说中的神秘经书，终于演变为凡间演员婆罗多所创造的文艺理论。

无论是否存在所谓的"梵天演员经"或"湿婆演员经"，6000颂的婆罗多《演员经》却是一个客观的存在，它便是《舞论》。关于编订《舞论》和《舞论注》时依据的写本，格维在写于1926年11月的《舞论》第1卷"初版序言"中说，他是在勉力搜集的40种写本基础上校勘《舞论》及《舞论注》的。他认为，这些写本可以区分为两种风格的文本，这就是他所谓的《舞论》南传本（B本）和北传本（A本）。B本即南传本为36章，产生的时间较早，体现了新护等克什米尔"常声派"（sphoṭa School）的观点；A本即北传本为37章，产生时间稍晚，遵循着以商古迦（Śankuka）及其前辈为代表的弥曼差派、正理派文论家的思想。南传本即B本以来自泰卢固语、泰米尔语、坎纳达语和马拉雅兰语地区的写本为主，北传本即A本以希沃达多等人依据班达卡尔研究所（Bhandarkar's Institute）的两个写本为基础编校的孟买本以及印度西部古吉拉特邦的巴罗达等地出现的相关写本为代表。格维在马拉巴尔搜集的写本也是A本类型，在尼泊尔杜尔巴尔图书馆（Durbar Library）搜集的是B本类型。在格维看来，孟买本代表A本，法国学者格罗塞的14章为A本和B本的融合，英国学者霍尔附录在《十色》编订本后的《舞论》四章及其他欧洲学者所编校的章节均属较早出现的B本。[4]格维的这些观点，常常为后来的学者所援引。因此，格维是《舞论》存在

---

① M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, p.1.

② M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the First Edition," pp.57-58.

③ Vaman ShivramApte,*The Practical Sanskrit-English Dictionary*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers，2014, p.712.

④ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the First Edition," p.60.

南传本和北传本这一说法的首创者。

与《舞论》抄本可分南、北二支的情况颇为相似的是，印度古代两大史诗之一的《摩诃婆罗多》的写本也可分为南、北两大流传版本。黄宝生先生指出，北传本按字体可分为舍罗陀、尼泊尔、梅提利、孟加拉和天城体传本，南传本可分为泰卢固语、卡纳达语、马拉雅兰姆语传本。这些写本还可进一步细分。各种写本的词句、诗行、诗节上存在各种差异。南传本篇幅大于北传本，前者为24篇，后者为18篇。前者故事细节更为丰富，词句更加准确。北传本可称为"简朴本"，南传本可称为"修饰本"。[1]与格维的校勘编订工作相似，班达卡尔东方研究所编订《摩诃婆罗多》精校本的工作步骤，首先是搜集和整理各种写本，以通行的该书青项本为基础，逐字逐句地进行对勘，记录异文。该所收集的写本达1200多种，远远多于格维搜集的《舞论》写本数，但只有少数是全本。《摩诃婆罗多》写本的书写材料大多是贝叶和纸张，少数是桦树皮。经过鉴别和筛选，最终确定有校勘价值的写本为700多种。[2]

按照格维的说法，《舞论》写本文献的南传本即B本和北传本即A本存在一些差异。在他看来，这两类写本文献的主要差异在于以下几点：一、《舞论》北传本第5章末尾省略40颂，因其被视为后人添加插入的内容，而南传本没有省略；二、北传本的第9章在南传本中被一分为二，变为二章，两本第9、10章的句数因此不同；三、北传本论述诗律的第14、15章在南传本中为第15、16章，北传本的这二章除了以轻重（长短）音节论述诗律外，还引入了宾伽罗（Piṅgala）的八种音组（gaṇa，trika）概念，而南传本只以音节的轻重谈论诗律；四、北传本的各种定义和阐释，以诗律中的"组合律"（upajāti）展开，相关内容在南传本第17章里以每音步八个音节的"阿奴湿图朴律"展开，且顺序相反；五、北传本第26章所论主题，在南传本中出现于第35章；六、南传本第36章在北传本中被拆分为第36、37章，南传本的这一章在北传本的某一种写本中甚至被列为第38章。此外，胜财（Dhanañjaya）的《十色》（*Daśarūpaka*）参考的是晚出的北传本，而波阇（Bhoja）的《艳情光》（*Śṛṅgāraprakāśa*）引述的

---

① 黄宝生：《〈摩诃婆罗多〉导读》，北京：中国社会科学出版社，2005年，第12页。

② 黄宝生：《〈摩诃婆罗多〉导读》，第12页。

《舞论》段落来自早出的南传本。①

印度学者高斯（Manomohan Ghosh）认为：“《舞论》的文本史说明，公元10世纪，这部著作已经存在两类校订本（recensions）……不过，新护对较短的校本（版本）进行注疏。在此后的时代里，自然会有有意无意的细微变化混入两个校本之中。编订者的任务因此更加繁重。但是，仔细考订不同的校本，会给我们认识其相对的价值一些启示。”②值得注意的是，高斯以短本（shorter recension）和长本（longer recension）分别指代格维所谓的晚出北传本与早出南传本。他以“校订本”取代了版本或抄本的概念。高斯对相对较短、相对较长的《舞论》的文献价值同样重视，但如仔细分析，其价值判断又有微妙区别。

格维从所搜集的40种写本文献中，区分了两种风格的文本，即36章《舞论》南传本（B本）和37章北传本（A本）。B本即南传本的产生时间较早，A本即北传本的产生时间稍晚。较早出现的B本即南传本也有后人添加的成分。他认为：“人们可将早出的编校本称为南传本，晚出的称为北传本。不过，我们在马拉巴尔获得的两份写本是A本，而两个来自尼泊尔杜尔巴尔图书馆的写本代表了B本……我们须将此本视为A本，因为注疏者（新护）推崇它。B本似乎更为古老，但在南丁和戈诃罗等不同流派的人看来，在新护以前很久，有几个部分到处出现了文字增补。”③

综上所述，关于《舞论》两类写本文献的相关分析和结论，格维和高斯二人存在某些微妙的差异。这是因为，格维所理解的两类《舞论》抄本文献或曰两大版本体系，分为早出的南传本即B本、晚出的北传本即A本；高斯所理解的两类抄本文献则为篇幅较长的早出B本、篇幅较短的晚出A本。格维的南北地理分界，在高斯笔下变为抄本文献的篇幅长短。这是一个不太容易为人察觉的差异。但是，如将666页的《舞论》孟买本（1983年版）视为37章北传本即A本的一个最佳标本，将476页的《舞论》迦尸本（1985年和2005年版）视为南传本即

① M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the First Edition," p.60.

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction," 2017, xxix.

③ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7. Vol.1, "Preface to the First Edition." p.60.

B本的一个样本，高斯的话不免露出一些破绽。如再将613页的《舞论》高斯本两卷（163+233+217页）与孟买本相比，篇幅长度仍是不及。这说明，篇幅较短的不是晚出的A本，而是早出的B本。或许，这与晚出的A本是经过更多的人手传抄而来有关，因为传抄本身便伴随着叠加、增补。

在高斯看来，篇幅较长的早出B本因有后人添加窜入的成分而显得质量稍差。高斯的原话是：“罗摩克里希纳·格维审读了40多份《舞论》写本，认为（他称为B本的）较长的编校本更为古老，尽管其中有文字窜入，其中某些窜入成分（他指出）可追溯至新护以前。然而，格维没有尝试解释他称为A本的较短版本的起源。关于较长编校本的相对真实性，他的观点似乎有些道理。”①

引文中的authenticity一词含义明确，这就是“真实”。它的意思是说，高斯心目中篇幅“较长”的、早出的《舞论》写本即B本，具有更高的或曰更为权威的文献价值。沿着这一思维逻辑，他分析《舞论》第17章论述的诗德和庄严后发现，晚出的“较短”写本即A本具有某种“原创的特色。这样，相对不可靠的较短写本，似乎并不缺乏价值。显然，在某种情况下，它保存了较长的写本中现已缺漏的某些原文”。②这一分析，表明了高斯对A本和B本价值孰优孰劣的明确判断。在格维于1926年所写的“序言”中，这一思维显然是不存在的。由此可见，高斯对格维的相关论述进行了不成功的概念偷换，且将子虚乌有的东西归于格维名下。如不参考格维本人写于1926年的“序言”，必然会一股脑儿地接受高斯的某些一面之词或曰不实之词。

在格维的南传本和北传本二分法中，36章和37章篇幅成为一个主要的标志或区别。他联系《舞论注》的作者新护叙述这一分野：“现在的著作按北传本或晚出本算，包括37章内容，但按南传本或早出本，则为36章。区别在于章节的计数，因为南传本或曰早出本将第37章并入了第36章。注疏者新护似乎是《舞论》章数增加者，尽管他自己称该书有36章。他确实疏解了第37章。”③

格维的话说明，早出南传本将晚出北传本最后一章即第37章并入第36章。

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction," 2017, xxix.

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction," 2017,xxx.

③ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the First Edition," p.58.

这种说法不免令人困惑，因此，更准确的说法或许是，南传本的第36章为晚出的北传本传抄者分解为二章。格维认为，新护似乎是将36章变为37章者，这是因为，新护声称《舞论》有36章，但又为第37章进行疏解。这便造成《舞论》原著存在37章内容的历史事实。的确，新护在《舞论注》的开头即说：“这部36章的《演员经》。”[①]《演员经》指《舞论》。总之，他为第37章注疏的这一事实，值得进一步探讨。

《舞论》巴罗达本第4卷的实际编订者帕德（J.S. Pade）在该卷1964年初版“引言”中，依据新护注疏《舞论》第1章时两次提到“36章”的事实，对新护与《舞论》第37章出现的关系，进行了有别于格维的思考。帕德的话说明，新护在疏解36章《舞论》的过程中，或许发现自己所参考的某一写本的第33章，在别的写本中为第32章的结尾部分。他为此进行了详细的讨论，得出的结论是：前一写本的第33章，不能合并在后一写本的第32章中。不过，在为《舞论》第1章做注疏时，新护并未刻意理会某些写本的总篇幅或许为37章而非36章的事。37章本《舞论》的出现或曰某一《舞论》写本的章节数增多，并不是他特别关注的事。这充其量只是他的一种“afterthought”（事后想法）。当然，这也是新护认可某一写本第33章的独立合法性所产生的自然效应。总之，帕德对37章本的产生缘由，进行了较为深入的探索。至于如何看待他的观点，还有赖于学界在深入研读新护的相关论述基础上进行思考，不能仓促而简单地下结论。

事实上，无论是早出的南传本或晚出的北传本、长本或短本，无论是迦尸本的36章或巴罗达本的37章，它们或许都是历史的真实产物。它们在漫长的传抄过程中，发生了当代人无法想象的复杂变化，以至于今天的人们只能见到原著的各种异本，这就是现存的各种写本。

① K. Krishnamoorthy, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7 Vol.1, Vadodara(Baroda): Oriental Institute, 1992, p.1.

二、不同的观点与四个版本对比

有的学者并不同意格维的北传本、南传本和高斯的短本、长本二分法。例如，巴罗达本《舞论》第1卷（1956年版）修订者夏斯特利（K.S Ramaswami Sastri）对格维的观点进行了“修订”。夏斯特利认为，《舞论》的版本二分法，并不能说明各种写本所体现出的变化，而是反映了各个注疏者所做的各种修改。[①]

夏斯特利在1956年3月9日写毕的《舞论》巴罗达本第1卷修订版“序言”中指出，他在校对所有可见的南传、北传写本时发现，不太有把握地得出与格维一致的结论：基于文献差异的所谓的早出南传本和晚出北传本，是区别明显的两大版本体系。很难相信，在《摩奴法论》《政事论》《爱经》和《舞论》以及波颠阇利（Patañjali）的《大疏》（*Mahābhāṣya*）等具有全印意义（all-India importance）的经论著作或哲学、语法经典，会存在区别明显的两种版本体系。“与这些经论和哲学著作一样，婆罗多著作的北传写本和南传写本，显然保持着某种程度的统一。”[②]夏斯特利还认为，远古时期口传下来的历史传奇（Itihāsa）和各种往世书（Purāṇa），确实可以发现明显不同的版本体系。《摩诃婆罗多》《罗摩衍那》只有通过大量的口头吟诵，才可在各类人群中得以广泛流传和保存。“苏多”（Sūta）即歌手和博学的往世书作者往往在全国各地吟诵大史诗，因此，自然会在原作上进行增删，以适应不同场合的需要，由此出现各种不同的版本。因此，在歌手和吟游诗人们口传的史诗中，很容易发现不同的版本。此外，还存在抄写的错误或后人的增补、窜入成分。这些因素可以在仔细校勘和编订全印各地几种原始抄本的基础上进行辨识和清除。“以《戏剧吠陀》而知名的《舞论》，似乎只以一个版本在印度各地保存，其保存方式与其他吠陀和各种经论文献相同……因此，可能是《舞论》的某些注疏者为了适应自己的阐释方法，造成了某些内容的变化，传抄者可能将某些后来的著者

① Radhavallabh Tripathi, ed. *Nāṭyaśāstra and the Indian Dramatic Tradition*,"Introduction,"New Delhi: National Mission for Manuscripts, 2012, xv.

② M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface," p.11.

的部分观点混入了《舞论》的内容之中。这些似乎就是现存《舞论》的各种写本存在差异的大致原因。”①夏斯特利的结论是：“因此，很明显，《舞论》各写本之间的异文并无太大的区别。就《舞论》开头七章而言，这些区别本来是可以证明其文本分为南传本或早出本与北传本或晚出本的。《舞论》的译者M.高斯教授是该卷第1版的编订者，他就是这么处理的。”②

不能简单地否认夏斯特利的观点，因为《舞论》作为理论著作或文人之书，与口传文学的传播形式相比，确实存在很大差异。但是，如果因为《舞论》存在思想内核与文本结构方面的某些确定性或固定性，而否认其众多写本在漫长的传播过程中发生这样那样的变异，则是一种过于保守的姿态。正因如此，夏斯特利的论述存在一些内在的逻辑冲突。他一方面认为现存《舞论》的各种写本存在差异或异文，一方面又坚持认为流行于印度各地的只有一个版本，从实质上否认格维认为《舞论》存在南传本、北传本的观点，表面上看，似可自圆其说，实则自相矛盾。这和高斯以长本和短本的概念代替南传本和北传本一样，在论述逻辑上有不严密之处，因为，他们没有考虑或有意忽略、回避了写本的地理分布等客观历史因素。

黄宝生先生指出：“《舞论》的抄本分南北两种传本，南传本三十六章，北传本三十七章。这两种传本的内容基本一致，只是在某些章节的编排和某些内容的细节上有差异。”③这些判断基本上是对的，但也有太过笼统与过于抽象的色彩。因此，此处按照《舞论》校勘编订和首版的时间顺序，以1894年首版的孟买本（此处参考1983年重印本）、1926年首版的巴罗达四卷本（此处分别参考1956年、2001年、2003年、2006年修订版）、1929年首版的迦尸本（此处参考1985年和2005年重印本）、1956年首版的高斯本（此处参考2016至2017年重印两卷本）等人们公认较为权威的四个标准版本为例，以表格的形式，对其每一章的具体篇幅（大体以经文多寡为主）进行归纳和比较。

① M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface," p.11.

② M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface," p.12.

③ 黄宝生：《印度古典诗学》，第 34 至 35 页。

表1

版本 / 章	孟买本（经文数：颂）	巴罗达本（经文数：颂）	迦尸本（经文数：颂）	高斯本（经文数：颂）
1	128	127	126	129
2	111	105	105	104
3	102	102	104	101
4	326	320	321	329
5	220	174（39颂异文）	215	179（39颂异文）
6	84（散文17段）	83（散文13段）	83（散文13段）	83（散文14段）
7	130（散文54段）	121（散文56段，附16颂）	124（散文53段）	125（散文52段）
8	174	179	172	173
9	267	283	207	210
10	102	103.5	55	54
11	63	70	100	101
12	187	237（250颂异文）	57	68
13	79（散文1段）	87（散文2段）	226	228
14	120（散文1段）	133.5（散文1段）	83（散文1段）	77（散文1段）
15	172	227.5（散文2段）	119（散文1段）	103
16	124	128（附录42颂）	169	172
17	137（散文8段）	143（散文8段）	123（39颂异文）	121（39颂异文）
18	198	126	49	61
19	133	154	78（散文10段）	78（散文9段）
20	66	77	154	150
21	214	227	133	129
22	321	332.5	69	65
23	73	80	215	223
24	116	89.5	320	328
25	130	125	79	79
26	26	38（约等于迦尸本前44颂）	122	129
27	93	104	102	104
28	161（散文17段）	141（散文25段）	141（散文16段）	151（散文13段）
29	125（散文5段）	119（154颂异文）	149（散文2段）	156（散文1段）
30	13	12（附录1.5颂）	12	13
31	334（散文9段）	378（附录3.5颂）	545	502
32	442（多颂残缺）	435	484	525
33	22（散文1段）	23（散文1段）	270（散文约80段）	301（散文约60段）
34	259（散文60段）	304（246颂异文）	79	99
35	39	41	87	109
36	45	50	79	83
37	33	31		
合计	5369	5510.5	5556	5642

通过上边表格的直观呈现，可以得出以下的初步结论：

第一，从每一章的诗体经文数量看，巴罗达本遵循了孟买本的校勘编订路径，因此有着某种一致性，如篇幅均为37章，而高斯本与迦尸本的章节体例较为接近，篇幅均为36章。由此判断《舞论》的抄本文献存在两种主要类型即北传本和南传本，似乎有些道理。

第二，由于四个版本的诗体经文与散文的数量不一致，有的如巴罗达本论述鼓乐的第34章的散文部分已如诗体经文一样编号，且附录异文246颂，因此，很难判断哪一个版本是最长或最短的。从诗体经文的数量看，孟买本为5369颂，巴罗达本为5510.5颂，迦尸本为5556颂，高斯本为5642颂。表面上看，高斯本似乎在诗体经文的篇幅上占优，其实不然，原因正如前述。单从印刷效果看，666页的1983年版孟买本在篇幅上比617页的高斯本和476页的迦尸本占优。这也证明高斯的早出版本篇幅较长的说法值得商榷，因为晚出的孟买本是依据北传抄本文献进行校勘整理的成果的典型代表。

第三，通过对四个版本的相关章节原文进行仔细审视和对比，可以发现各本更多的异中之同或同中之异。例如，巴罗达本第33章的23颂，与迦尸本第32章末尾的第459至484颂共27颂的文字内容大体相同。巴罗达本第33章的内容与孟买本基本一致，也为独立的一章即第33章，文字为22颂，但在高斯本中为其第32章末尾的31颂（第495至525颂），内容变化较多。就巴罗达本和迦尸本的前述相关内容而言，前者的第2、3、5、6、7、8、9、10、12、22、23颂，大体上对应于后者的第459、460、465、466、461、462、464、463、476、483、484颂。巴罗达本其余12颂与迦尸本的其他内容难以准确对应。由此可见，《舞论》的某些章节，在不同的写本上有内容的差异。

第四，整体上看，分别代表南传本和北传本的四个版本在某些章节编排上存在差异，但它们在前八章却表现出相当程度的一致，每一章的篇幅相差不大。巴罗达本和高斯本第5章将39颂列为异文是一个例外，这便直接影响到它们的篇幅长短。从第9章开始至最后的第36章或37章，四个版本出现了前述复杂而微妙的差异。但是，它们仍然保持了论述框架的大致统一，均未脱离一根理论的逻辑红线，这就是该书的核心即语言、形体、妆饰和真情四种戏剧表演要素。

总之，正是各版本间同中有异、异中有同，才使得《舞论》的版本学或文献学、校勘学研究具有非常令人期待的前景。纵观国内的“红学”领域，《红楼梦》的版本学研究已结出累累硕果。关于《红楼梦》的脂本、程本乃至所谓的甲戌本、己卯本和庚辰本等，早有学人不断地加以探讨，其重要的前提是：“研究《红楼梦》的本子，要对它作出判断，首要的条件是要仔细看过、研究过原本。”①研究印度古代文化经典，似乎可在某种程度上参考“红学”的研究路径。目前在国内属于绝对冷门的《舞论》研究，未来倘有一批乐于奉献的有识之士，在印度、尼泊尔等世界各地多方搜求原著或相关抄本、影印本等珍贵文献，苦心孤诣、倾情投入，假以时日，定会收获颇多，奉献足以与印度和国际同行对话的研究成果。

以上是对《舞论》两类抄本的大致介绍。接下来，笔者依据校勘质量更优的M.高斯编订的《舞论》两卷本，适当参考其他版本，尝试对《舞论》的整体结构进行初步探讨。

三、《舞论》整体结构初探

无论《舞论》是否由婆罗多单人创作，还是由集体作者在岁月沧桑中不断创作，它的内在结构都是清晰可见的。“《舞论》并未明确提及‘原人’（puruṣa）及其各个部位。然而，仔细阅读其内容就会明白，戏剧结构本身就是‘原人’，是一种组合了不同部位和肢体的结构，每一部分都与整体相关。”②这种“原人”结构说明，《舞论》也好，它所阐释的戏剧也好，都是一个充满活力的有机体，古印度综合性戏剧表演艺术始终是其关注的核心。戏剧艺术就是婆罗多在《舞论》中统摄一切、照亮四方的艺术“原人”。论者以音乐演出为喻，对婆罗多的《舞论》撰写或谋篇布局作了十分巧妙而形象的描述：“婆罗多的构思宏大，相当于一个大型交响乐团的主要策划人……如果将婆罗多组织其著作的结构比作交响乐队演奏一场大型交响乐是合适的话，那么，就其问题和各层次话语的思考而言，这一文本更像是一首印度音乐。它从回忆的氛围

① 中国艺术研究院编：《红楼梦学刊》，北京：文化艺术出版社，1994 年，第 9 页。

② Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, New Delhi: Sahitya Akademi, 2015, p.52.

开始，展示全部音调，在变化组合中游走，在某种程度上回归乐音体系的主调或曰印度式节奏体系的第一拍：自然拍（sama）。”[①]

论者将《舞论》的全部内容分为三个方面：艺术体验、艺术内容和形式及四种戏剧表演的艺术表达方式等、戏剧结构与戏剧情节。第一个方面的内容主要是从诗人、作家、演员、画家、建筑师和演员、歌手以及观众等角度来论述的，正是这种角度不一、丰富多彩的艺术体验，将生命或生活的抽象内容转化为主要的情和味。[②]《舞论》的36章叙事自然揭示了它或隐或显的文本结构。《舞论》的文本内部“存在一种整体意识，一种清晰的整体结构，一种话语生成方法，这一话语通过不同的路径在许多层面运行，它在本质上是跨学科的。婆罗多的结构范式如同其情节概念一样，是循环式的。毋容置疑，或许存在插入成分（最显眼也是最棘手的例子是论述平静味的一段所产生的问题）和文字谬误，但其论述的固定结构却有一种独特的整体意识。简而言之，文本沿着一个圆周依次运行，它有一个隐而不失其真的中心与圆点”。[③]在这位学者看来，第1至5章主要概述和确认与戏剧相关的时空关系，第6至7章将生命抽象为味（rasa）、情（bhāva）及其各自变体的一系列范畴，第8至13章详细论述各种体态语言，第14章具体阐释如何将空间位置转化为舞台方位的方法，第15至19章详细论述文字、语言和声音等，第20至21章论述戏剧的结构、种类和复杂的情节，第22章论戏剧风格，第23至26章论述化妆、情感、一般表演和特殊表演等，第27章论戏剧表演成功的判断标准，第28至33章论音乐，第34至35章论述戏剧角色的分派、剧团人员构成等。最后一章回归戏剧主题即戏剧下凡的神话传说。这一结构本身带有生命循环似的特征。假如说它真有一个“隐而不失其真的中心与圆点”，那便是戏剧艺术本身。

从这些介绍看，被誉为“第五吠陀”、或许稍晚于两大史诗出现的《舞论》，与同样被誉为“第五吠陀”的大史诗之一、约在公元前4世纪至公元4世纪的八百年间成书的《摩诃婆罗多》存在诸多的相似。

《舞论》第1章开头叙述道，婆罗多向梵天和大自在天（湿婆）两位大神

① Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, p.99.
② Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, pp.58-59.
③ Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, pp.97-98.

致敬，开始讲述梵天阐明的戏剧理论。从前，有一次婆罗多完成祈祷，众仙人走近婆罗多，请教戏剧艺术的相关问题。婆罗多因此开始讲述“戏剧吠陀”或曰“第五吠陀”的诞生过程。在该书最后一章亦即高斯本或迦尸本第36章的开头，牟尼们听完婆罗多关于“戏剧吠陀”诞生及其相关原理、规则的叙述后，继续请教戏剧如何从天国下凡人间的问题。婆罗多满足了他们的心愿，讲述了戏剧下凡人间的传说。从该书整个36章的谋篇布局看，从谈论戏剧开始，又以颂扬戏剧结尾，这种将戏剧原理和规则论述包含在内的循环型框架结构，浑然一体而又天衣无缝，典型地体现了印度传统的叙事特色。[①]

再以1894年首版的孟买本（此处参考1983年重印本）和1956年首版的高斯本（此处参考2016至2017年重印两卷本）为例，以表格的形式，对其每一章节的大致主题进行归纳，对所谓的《舞论》北传本和南传本的结构进行简略比较。通过内容对比可知，两个版本除了某些章节的编排差异较大外，总体格局和内容没有太大出入。

① 尹锡南：《印度文论史》（上），成都：巴蜀书社，2015 年，第 62 页。

表2

章＼版本	孟买本	高斯本	备注
1	戏剧起源的神话传说	戏剧起源的神话传说	
2	剧场形状、特征和建造等	剧场形状、特征和建造等	
3	剧场建成后敬神的宗教仪式	剧场建成后敬神的宗教仪式	
4	舞蹈起源、刚舞、柔舞等	舞蹈起源、刚舞、柔舞等	
5	戏剧序幕的演出方式和程序	戏剧序幕的演出方式和程序	
6	味论	味论	
7	情论	情论	
8	6个主要部位（头部动作）	6个主要部位（头部动作）	
9	次要部位（手）和胸、脚等	6个次要部位（手势表演）	前者9涵盖后者9和10
10	基本步伐表演	胸、肋、腹、脚等部位表演	
11	组合步伐表演	基本步伐表演	
12	各种行姿或步姿表演	组合步伐表演	
13	舞台方位、地方风格、表演法	各种行姿或步姿表演	
14	梵语语法和26种波哩多诗律	舞台方位、地方风格、表演法	
15	波哩多诗律、阿利耶律举例	梵语语法和26种波哩多诗律	
16	诗相、庄严、诗病、诗德	波哩多诗律、阿利耶律举例	
17	俗语、角色语言和台词吟诵	诗相、庄严、诗病、诗德	前者17涵盖后者18和19
18	“十色”即传统的10种戏剧	俗语语法和角色语言运用	
19	戏剧情节	角色命名和台词吟诵规则等	
20	戏剧风格	“十色”即传统的10种戏剧	
21	道具制作和演员服饰、化妆等	戏剧情节	
22	各种语言、真情等一般表演	戏剧风格	
23	以妓女为核心的艳情表演	道具制作和演员服饰、化妆等	
24	各种语言、真情等一般表演	各种语言、真情等一般表演	前者22、24涵盖后者34
25	各种情由、情态等特殊表演	以妓女为核心的艳情表演	
26	角色论	各种情由、情态等特殊表演	前者26涵盖后者34
27	戏剧演出成功的标准	戏剧演出成功的标准	
28	音调、音阶、调式等音律学	音调、音阶、调式等音律学	
29	弦鸣乐器表演规则	弦鸣乐器表演规则	
30	气鸣乐器（笛子）的规则	气鸣乐器（笛子）的规则	
31	节奏、歌曲、柔舞支等	节奏、歌曲、柔舞支等	前者31、32涵盖后者32
32	声乐	声乐、歌手的特征	
33	歌手的特征	膜鸣乐器即鼓乐的复杂表演	
34	膜鸣乐器即鼓乐的复杂表演	角色论	
35	剧团和角色的分配	剧团和角色的分配	
36	遭到诅咒：戏剧下凡传说（上）	戏剧下凡人间的神话传说	前者36、37涵盖后者36
37	解除诅咒：戏剧下凡传说（下）		

纵观《舞论》36章的全部内容，至此似乎可以较有把握地得出如下初步结论：婆罗多大致以三大艺术本体（戏剧、舞蹈、音乐）为主干，以四种表演即语言表演、形体表演、妆饰表演和真情表演为理论红线，全面而系统地论述了古印度戏剧表演的各个层面、领域或因素。《舞论》在古代文明世界构建了一种独特的诗学：包含戏剧、诗歌、音乐和舞蹈等诸多文学艺术的印度古典诗学。

具体而言，《舞论》第1、2、3、5、6、7、14、18、19、20、21、22、23、24、25、26、27、34、35、36等20章为戏剧论部分，它是婆罗多古典戏剧艺术论的核心，主要介绍戏剧表演的各种原理和剧场建造、舞台祭供等。第4、8至13章等7章是典型的舞蹈论，第28至33章等6章是典型的音乐论，但它们都是古代戏剧表演范畴内的舞蹈论、音乐论，无法脱离戏剧表演的基本原则和艺术实践来理解。第6、7、17章是梵语诗学的真正源头。当然，也有学者认为，《舞论》第15、16、17章是梵语诗学的源头：“这几章（指第15至17章）一直是后来梵语诗学与修辞理论的基石。庄严论（alaṅkāra śāstra）的一条激流，或者说几乎是一条大河，就从这几章流泻而出。”①如果不轻易否认这种说法，则第6、7、15、16、17章共同成为所谓的古代庄严论即梵语诗学的理论之源。事实上，第24、25、26章的各种情感表演，也可视为古印度的文艺心理学的重要组成部分，从而可在广义的诗学或美学的范畴内探讨和分析。这样，似乎可在诗学或文艺美学的框架下探讨第6、7、15、16、17、24、25、26章共8章的基本内容。不过，由于婆罗多主要是在戏剧范畴内论述情、味及情感表演，因此，第6、7、24、25、26章可放在戏剧论部分进行介绍，可以严格意义上的诗学论来统摄第15、16、17章的相关内容。这样，婆罗多的思想体系可以归纳为一种诗学论、三大艺术论和四种表演论。其中，一种诗学论涵盖3章内容，三大艺术论的戏剧论包括20章，舞蹈论包括7章，音乐论包括6章，这样就构成了《舞论》36章的全部内容。

从婆罗多规定的四种戏剧表演来看，《舞论》第15至19章为语言表演论，第4、8至13章为形体表演论，第23章为妆饰表演论，第24至26章为真情或曰情感表演论。当然，其他各章也都不同程度地包含着上述四种表演论的因素。

---

① Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, p.71.

由此可见，我们似乎可用一种诗学论、三大艺术论、四种表演论概括《舞论》的全部内容，尽管其中某些地方的内容存在交叉重叠之处，如形体表演部分即为实质上的舞蹈艺术论。

第二节　跨越三个世纪的《舞论》编订史

19世纪后半叶以降，印度梵学界对《舞论》的校勘编订，保持着现在进行时的活跃状态。印度学者认为，迄今为止没有出现真正意义上的《舞论》精校本。因此，随着新的写本（如尼泊尔各种方言写本）不断发现，他们的相关校勘编订也会继续进行。印度学者的校勘编订，一般是在不断继承前人或同时代学者的成果基础上进行的，这是一种良好的学术生态。与近年来中国学术界整理传统经典大多依靠国家财政资助（主要是各种科研项目资助）相比，印度学界的《舞论》校勘整理，较少依赖政府的财政拨款。印度学者K.D.特里帕蒂是《舞论》最新版编订主持人，他曾如此言说19世纪末至21世纪初长达120多年亦即跨越三个世纪的《舞论》和《舞论注》校勘编订之难："不过，《舞论》的过硬精校本迄今还未出现。实际上，这方面的努力，要求精确地校勘分散在印度国内外的剩余写本文献，合理利用早期已出版本，利用那些可知的二手文献如梵语戏剧作品、诗歌、音乐和相关早期注疏中可见的《舞论》引述，思考过去关于《舞论》各个方面的研究著作……也须思考解释文本和确认文本解读的传统阐释原则。"[①]

一、《舞论》第一、二种标准版本

在《舞论》的文献发掘和校勘编订上，欧洲梵学界走在了世界最前列。接下来登场亮相的是印度本土学者。

芬兰赫尔辛基大学南亚与印欧语教授K.卡图能（Klaus Karttunen）指出，1978年，"后殖民理论之父"萨义德（Edward.W.Said，1935~2003）在美国出

① Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), "Introduction," edited by Kamalesh Datta Tripathi & Narendra Dutt Tiwari, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2015, xi-xii.

版《东方学》（*Orientalism*）之后，世界范围内对近代史上的欧洲东方学争议不休。萨义德对西方学术传统的批评有些过于夸大，但对这一批判须进行认真思考。"萨义德理论如运用于印度学领域，有时会适得其反（turn upside down）。"[①]事实上，如无西方梵学家、东方学家的介入及开创性贡献，以《舞论》为代表的印度古典文艺理论翻译和研究史将会是完全不同的一番面貌。

印度学者写道："尽管许多梵语学者提到婆罗多的《舞论》，在各种注疏中引述其片段文字，但很长时间里，现代读者没有掌握这部著作。在印度学研究史上，威廉·琼斯（William Jones，1746~1794）爵士所谓的'发现梵语'是一座里程碑，它开拓了西方智者的新视野。随着威廉·琼斯英译的《沙恭达罗》于1789年出版，整个西方显示出对印度学研究的兴趣。"[②]两年后，一部梵语戏剧的德语译本出版。1890年，法国印度学家S.列维以《舞论》的基本内容为基础，写出了广为后世学者赞赏的法语著作《印度戏剧》（*Le Theatre Indien*）。印度古典梵剧的翻译和介绍吸引了西方戏剧学者的注意，他们开始热心关注印度戏剧研究。在这一背景下，梵学家威尔逊（H.H. Wilson）于1826年至1827年间出版了印度古典戏剧选本。[③]威尔逊也在努力搜求传说中的《舞论》手稿本，但一无所获。他以为该书已经不传于世。

事实上，那一时期尚未建立手稿或抄本图书馆，但私人藏书中的写本颇多。威尔逊等人不知的是，当时在南印度喀拉拉邦的私人藏书中便有许多《舞论》写本，有的写本还附录了新护的《舞论注》。这些抄本是以马拉雅兰语字体抄录在棕榈叶上的。

邂逅《舞论》写本的历史机遇落到了另一位英国学者身上。1865年，英国梵文学者F.E.霍尔（Fitz Edward Hall，1825~1901）出版附录《十色注》的胜财《十色》编校本，他在写于1862年3月21日的该书"序言"中提到了发现《舞论》的事：

① Klaus Karttunen, ed. *History of Indological Studies*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2015, pp.15-16.

② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Vol.1, 2014, pp.3-4.

③ H.H.Wilson, *Select Specimen of the Theatre of the Hindus*, Vol.1-3, 1826-1827. 该书后来在伦敦出版两卷本。笔者未掌握该书。

Camp Blelsā, February 20, 1862.

The very day after this preface was finished, a singular chance placed in my hands a complete copy of the *Nāṭyaśāstra* of Bharata; a work which, till then, I knew only from a few of its first chapters, and from detached extracts quoted by commentators. A year ago, if possessed of the "Institute of Mimetics", I should never have thought of editing the *Daśarūpa*; rare as it is and precious as it was while Bharata was supposed to be lost beyond hope of recovery.①

正是这一令人喜出望外的巨大收获，使得霍尔决定将《舞论》的部分章节（第18、19、20、34章）作为附录收入自己所编订的《十色》。从印度出版的该书2009年版看，附录的四章有33页。②这四章的内容与印度学者后来于1894年、1943年两次出版的《舞论》孟买本相关章节一致。霍尔此举是《舞论》校勘编订史上具有划时代意义的第一步，它标志着东西方梵学界开始走上真正认识印度古典文艺理论巨著《舞论》的世纪之路。

非常遗憾的是，由于获得的《舞论》写本脱漏较多，霍尔无法对其他章节的内容进行校勘编订，无法刊出更多的内容。尽管如此，这一发现重新点燃西方梵学界的希望，这将拯救这部被人遗忘已久的古典名著，将其重新拉回人们的视野。随后，在19世纪最后20年时间里，德国和法国学者在《舞论》校勘编订史上分别留下了自己的足迹。

德国梵文学者海曼（Heymann）利用唯一一份可以参考的《舞论》写本，对其内容进行描述。1865年（一说为1874年），该成果刊载于《印度书目》（*Bibliotheca Indica*，Calcutta，1865）。这一成果深深吸引了法国著名梵文学者

① Fitz Edward Hall, ed. *Daśarūpamof Dhanañjaya with Avaloka-ṭīkā by Dhanika*, Revised by K.L. Joshi, "Preface,"Delhi: Parimal Publications, 2009, xxxi. 引文的意思是：写完“序言”后的这一天，我很幸运地拿到了一份完整的婆罗多《舞论》。在此之前，我只是通过该书开头部分章节和一些注疏者零散引用的片段获悉此书。一年以前，要是我获得了“模仿论”（Institute of Mimetics），就不会想到编订《十色》。此书（《舞论》）如此珍贵，而婆罗多（的这部书）却被视为失传，无望重见天日。

② Fitz Edward Hall, ed. *Daśarūpam of Dhanañjaya with Avaloka-ṭīkā by Dhanika*, pp.133-166.

保尔·勒尼奥（Paul Regnaud，1838~1910），他发现了另一份《舞论》写本，校勘整理后，于1880年发表了第15、16和17章，其中第15、16章分别与孟买本第14、15章一致。1884年，勒尼奥以“梵语修辞”（Rhetorique Sanscrite）为题，以拉丁转写体形式发表了《舞论》第6、7章及其法语译文。这两卷均发表于巴黎。第6、7章的校勘和发表，可以视为《舞论》文献整理史上的一个里程碑事件，因为这两章是《舞论》的精华所在。1888年，另一位著名的法国梵文学者亦即勒尼奥的杰出弟子J.格罗塞（Joanny Grosset）发表了《舞论》论述音乐的第28章。1898年，格罗塞再接再厉，在巴黎出版了《舞论》第1至14章的精校本。这是迄今为止欧洲梵文学界整理编订《舞论》的代表性成果之一，因其篇幅最为可观。①该书扉页上写着如下内容：《里昂大学年刊》第11卷，《婆罗多〈舞论〉》（婆罗多论戏剧）梵文本，前言，由四个版本的抄本整理而成，包含一个分析表和注释，里昂大学保尔·勒尼奥先生作序，J.格罗塞为里昂大学文学院研究生奖学金获得者、巴黎亚洲学会会员、大不列颠和爱尔兰皇家学会会员。第1卷第1部分：正文和（同一作品的）不同抄本、分析表。第2部分：注释。②该书前边有保尔·勒尼奥于1897年12月1日为弟子的这个精校本写的12页“序言”，接下来是格罗塞自己于1897年8月31日写毕的28页“引言”。《舞论》精校本第1至14章正文为拉丁转写体，共228页，然后依次为52页的各章术语索引、3页缩略语、3页勘误表。如果说霍尔之举为欧洲梵文学者校勘整理《舞论》的第一次成功尝试，勒尼奥及其弟子格罗塞之举则为第二、三次成功尝试。保尔·勒尼奥和格罗塞的《舞论》校勘成果受到后世学者的高度重视，例如，近年出版的印度学者K.D.特里帕蒂（Kamalesh Datta Tripathi）主编的《舞论》最新精校本，参考了保尔·勒尼奥和格罗塞的精校本或相关校勘成果。③

印度学者对欧洲梵文学者的《舞论》校勘编订成果持高度赞赏姿态。例

① Joanny Grosset, ed. *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*, *Traitṝ de Bharata*, *Sur le Theatre*, *Texte Sanskrit*, Paris: Ernest Leroux, Editeur, Lyon: A. Rey Imprimeur, Editeur, 1898. 笔者于 2018 年 9 月 25 日在英国国家图书馆查阅资料时见到该书原版。

② 感谢中南大学法语系毕业生肖克兰女士于 2019 年 5 月 12 日帮助笔者翻译封面和扉页的法语。由此可见，格罗塞本想完成《舞论》后续几卷的校勘整理，出版新的编订本，但遗憾的是，他没有完成心愿。

③ 参见 K.D. 特里帕蒂自述，参阅 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), "Acknowledgement," Nepal-Version, xli。

如，他们写道："外国学者的佳作对印度学者而言，是一声召唤的号角。1894年，希沃达多和K.P.波罗伯在'古典文丛'名目下出版了《舞论》全编本。这不是精校本。1926年，《舞论》第1至7章组成的第1卷连同克什米尔作者新护的著名注疏《舞论注》于巴罗达出版，《舞论》编订的新时代到来了。"①这一段话道出了19世纪末、20世纪初印度《舞论》校勘编订史的开端真相。正如他们所言，欧洲梵文学者卓有成效的《舞论》编订工作，强烈地刺激了印度本土学者的民族自尊。欧洲学术界一声接一声的"号角召唤"（clarion call），唤醒了印度学者珍视经典、整理"国故"的雄心壮志。接下来对先后出现的印度学者心目中的《舞论》"四大标准版本"（four standard editions）②作一简介。

1894年可谓印度的《舞论》校勘编订史元年。这一年，在中国发生了对亚洲近代史影响深远的中日甲午战争。同一年，在当时的英属印度，两位颇有眼光的印度本土梵文学者希沃达多（Śivadatta或称Shiva Dutta）与K.P.波罗伯（Kāśīnātha Pandurang Parab，或称Kashi Nath Pandurang Parab），依据当时可见的两种抄本编订了《舞论》（总计37章），以《古典文丛》（*Kāvyamālā Series*，或译《古诗丛刊》）第42号的名义，出版于孟买的尼尔纳雅萨加尔出版社（Nirnayasagar Press）。它是世界梵学史上的第一个《舞论》全编本。东西方学人由此可以近距离地观察难得一见的《舞论》全貌。这是影响现代印度古典文化编辑整理史的一件大事。虽然后世学者称"其并非精校本"（It was not a critical edition），③因其参考利用的写本太少而留下理解晦涩、文本脱漏太多等短时间无法克服的局限或遗憾，但其开风气之先的历史功绩不可磨灭。从时间上讲，这个全编本比法国学者格罗塞的14章本早了四年。保尔·勒尼奥在为弟子格罗塞的14章《舞论》编订本写序时，提到了希沃达多等人的全编本。④虽然他认为此书存在某些瑕疵，但该全编本开风气之先的非凡历史意义，却是勒尼

① R. S. Nagar, K.L.Joshi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*,Vol.1, "Introduction," p.7.

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.11; Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), "Introduction," Nepal-Version, ix.

③ R. S. Nagar, K.L.Joshi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī of Abhinavagupta*,Vol.1, "Introduction," p.7.

④ Joanny Grosset, ed. *Bhāratīya Nāṭyaśāstra, Traitṝ de Bharata, Sur le Theatre, Texte Sanskrit*, "Preface," 1898, iv.

奥甚或希沃达多、波罗伯本人也无法预见的。从此开始，印度学者在《舞论》校勘编订、翻译和研究方面全面占据了领先地位。相比而言，中国的敦煌学在20世纪上半叶却没有这般幸运。

1943年，另一位被誉为"文饰"（Sāhityabhūṣaṇa）的印度学者盖达尔纳塔（Pandit Kedārnāth），对希沃达多和波罗伯二人的编订本进行修订，再版于前述的尼尔纳雅萨加尔出版社。盖达尔纳塔不满意希沃达多等人不太完美的《舞论》编订本，遂利用格罗塞的1898年《舞论》14章编订本、1929年《舞论》迦尸本、1926年和1934年先后出版的《舞论》巴罗达本两卷、南印度比卡尼尔图书馆所藏《舞论》写本等，对其进行修订。1983年，盖达尔纳塔的《舞论》修订版在德里的"印度智慧出版社"（Bharatiya Vidya Prakashan）重印。①盖达尔纳塔以梵语写于1943年8月14日的"著名的婆罗多牟尼《舞论》之绪论"，也被收入重印本中。他在两页的"绪论"中简略谈到《舞论》1929年版迦尸本和格罗塞1898年版14章编订本。

位于古吉拉特邦的巴罗达"东方研究所"（BOI），不仅是著名大史诗之一《罗摩衍那》梵文精校本的诞生地，也是《舞论》和《舞论注》的第一个编订本诞生地。如果说希沃达多等人的1894年孟买本开创了印度《舞论》编订史的新纪元，以著名梵语学者M.R.格维（Manavalli Ramakrishna Kavi，？~1957）为首组织编订的、时间跨度达38年之久（1926年至1964年）的四卷精校本《舞论》（即附录《舞论注》的《舞论》巴罗达本），则为印度《舞论》校勘带来了一场影响至今的"革命"，其主要特点是编订《舞论》正文时尽力收录克什米尔湿婆教哲学家、美学家、文艺理论家新护（Abhinavagupta）残缺不全、难以辨认的《舞论注》（*Abhinavabhāratī*）。

关于巴罗达四卷本（总计37章）的重要价值，印度学者温尼（N.P. Unni,1936~）的评价是："《舞论》最重要的版本由巴罗达'盖克沃德东方丛书'（Gaekwad Oriental Series）出版，它是M.罗摩克里希纳·格维编订的。编者首次收录了《舞论》的唯一注疏即所谓的《戏剧吠陀注》

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by Pandit Kedārnāth, Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, Reprint Edition, 1983.

（*Nāṭyavedavivṛti*），它就是以注疏者新护（公元1000年）命名的《舞论注》。完成编辑到出版，大约花了近四十个年头。从文学理论批评和戏剧表演的角度看，这也是一种划时代的尝试。”[①]具体地说，该书第1至4卷的初版分别标为“盖克沃德东方丛书”第36、68、124、145号，出版时间分别为1926年、1934年、1954年、1964年。每一卷在后来均由编者或其他学者修订再版，就章节内容而言，四卷本分别包括附录新护注疏的《舞论》第1至7章、8至18章、19至27章、28至37章。

关于巴罗达四卷本的编订，印度当代学者N.P.温尼透露了一桩鲜为人知的往事。他说，格维当初曾向南印度喀拉拉邦“特里凡得琅梵文丛书”（Trivandrum Sanskrit Series）的著名梵语经典编校者T.G.夏斯特利（T. Ganapati Sastri）求助，后者配合有力，把附有《舞论注》的喀拉拉藏本慷慨地借给了格维。温尼确信夏斯特利当时已经着手计划以“特里凡得琅梵文丛书”的形式编订出版附有《舞论注》的《舞论》。夏斯特利校勘编订了一部分附录新护《舞论注》的《舞论》，并于南印度马拉巴尔年历的1098年3月29日亦即公元1923年11月的第二个星期，印出了前八页。“这说明，在‘盖克沃德东方丛书’（Gaekward's Oriental Series）第1卷于1926年问世之前，特里凡得琅的编者（指夏斯特利）至少已经印出了8页。这一年，夏斯特利仙逝。这是梵学界一大悲哀的损失，特里凡得琅的编者无法继续努力。其时，他正在编印附录自己注疏‘吉祥源’的《利论》。因此，必定是他关注于此，才错过了《舞论》的编校。知晓朋友罗摩克里希纳·格维已经着手进行这项工作后，特里凡得琅的编者把自己收集的写本文献借给他。”[②]温尼对夏斯特利印出的八页编校成果进行仔细核对分析后得出结论：“这说明夏斯特利非常认真地从事了这项编校工作，但却不幸终止未完。因此很清楚的是，特里凡得琅的编者是印出《舞论注》开头几行的第一位学者。”[③]

格维的巴罗达本第1卷（“盖克沃德东方丛书”第36种）出版后次年即1927年，著名梵语诗学研究专家、《梵语诗学史》的作者S.K.代在当年的《印度历

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," pp.5-6.
② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.6.
③ Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.8.

史季刊》（*Indian Historical Quarterly*）第8卷撰文，质疑格维编校《舞论》时所采用的“虚拟性校订”（postulaing recensions）方法。格维在该刊1929年第5卷上撰文，尖锐地指责代编校的梵语诗学著作《曲语生命论》（*Vakroktijīvita*）。代在该刊同一期发文表示遗憾，称“我从来不是故意专门挑刺”。[①]另一位学者即另一部《梵语诗学史》的作者P.V.迦奈指出，从格维所编校的《舞论》前两卷的“引言”和众多脚注可知，他用来编校《舞论注》的抄本文献相当不够。关于《舞论》的注疏即《舞论注》的文本内容，没有哪一种写本是完整的。从互不相干的各种不完善的抄本入手编订《舞论注》，必然是修修补补的折中处理，因此从精校的角度看是不完善的。迦奈以第5章为例指出：“因为缺乏《舞论》第5章最后一句的新护注疏的一部分，格维先生将自己的注疏加在此处（第1卷第253至264页）。这使一些学者误以为这就是新护的注疏，尽管格维先生在第253页底端做了注释。如果真有注疏的话，他也应该在最后的附录中给出。在第1卷‘引言’的第10页，格维承认，在第4章其他三处，他添加了自己的注疏。这太不合理了。一个粗心的读者，如没有仔细阅读‘引言’，很容易被误导。”[②]

面对批评者对格维编校本的挑剔和质疑，《舞论》巴罗达本第四版的编校者、著名梵语诗学研究者K.克里希纳穆尔提为格维进行了必要的辩护。他在1992年出版的巴罗达本第四版“附录”中认为，那些“严厉的批评家”指责巴罗达本第一版完全没有达到理想的精校本水平，这既对又错。他们期待理想的精校本，抱怨巴罗达本第一版没有采用现代方法进行校勘，存在疏漏，从严格的文本批评立场看，这是对的；但是，从近期研究看，即便是选择《舞论》的一些小段落进行校勘，也是一种艰巨而复杂的重任。“在文本解读的选择上，罗摩克里希纳·格维或许我行我素，相当武断而主观，然而，将其编校本和迄今出版的其他版本进行比较就会发现真相：他的编校本是至今唯一如实记载所有可见异文的版本，从精校（higher criticism）的视角看，关于这些异文的读解相当重要。并且，他的编校本一直是最接近新护注疏的唯一文本。出于其追求

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.9.
② P. V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, 2015, pp.14-15.

完美的热忱，第一版的批评者错在低估了这一关键考量的重要性。”[①]此前，高斯对格维附录新护注疏的《舞论》编订本前两卷有过正面的评价：“格维首先参考手头的《舞论注》，重新编订《舞论》，并为经文补充了异文，这使其两卷本对《舞论》研究来说帮助极大。这些异文连同新护对某些段落的解说，使《舞论》焕发了新的生机。格维编订本的另一个重要特色是，只要可能，随时引用晚期作者的话，这些作者在其相似主题的著作中利用了《舞论》。这些在某些时候对研究《舞论》提供了有益的帮助。”[②]

事实上，根据温尼的介绍，著名梵语诗学研究者V.拉克凡（V. Raghavan）等人也反对格维以假设为前提的“虚拟性校订法”或曰“伪校订法”。正是出于这些背景，克里希纳穆尔提才为格维做了某种程度的辩护。[③]自然，作为格维编订本第1卷的第二位修订者（第一位修订者是梵文学者K.S Ramaswami Sastri），克里希纳穆尔提对《舞论》校勘编订之难的体验，恐怕是代、迦奈和拉克凡等人无法真切体会的。关于编校工作的艰辛，格维在“初版序言”中的自述是：“然而，准备印刷本、特别是第1卷和最后一卷的印刷本耗尽了我所有精力。原写本非常不准确，以致于我的一个学者朋友的说法显得在理：‘即使新护从天国下凡人间，看到抄本，也不太容易重新读通原文。’这确是一片神秘莫测的丛林，现在才找到一条通往它的崎岖小路。第7、8章的（新护的）注疏至今下落不明，我希望在全书付印前，在印度某地找到一份。如果我无法幸运地在某处找到它，我也将在最后一卷末尾发表我自己对该部分的注疏。”[④]依据上下文语境，“最后一卷”似乎是指《舞论》第1、7章。

这两段引文已经非常清楚地说明了格维校订《舞论注》的艰辛，也透露了他在编订本上偶尔添加自己的注疏的初衷。万事开头难，格维在印度乃至世界梵学界首开校勘编订《舞论注》的先河，这一开创之功无论作何赞誉都不为

① K. Krishnamoorthy ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Vol.1, "Preface to the Fourth Edition," 1992, p.2.

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction," Reprint, 2017, xxiii.

③ Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.9.

④ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya, Chapters 1-7*, Vol.1, "Preface to the First Edition," p.63.

过，其校勘编订中的一些瑕疵因此似可原谅，后世学者在续订中进行必要的技术处理即可，不必经年累月地纠缠于此。当代荷兰学者称格维等附录《舞论注》的巴罗达本或许是“最令人失望的《舞论》版本”。[①]他还认为，格维的编订方法催生了《舞论》的“一个折衷版（eclectic version），几乎没有任何的抄本权威支持它”。[②]这些话自然是激愤之辞，或曰一种“片面的深刻”。当代印度学者的评价较为客观，认为格维等人的巴罗达四卷本“在理解和阐释《舞论》方面开创了一个新的时代”。[③]

格维对各种抄本附录的《舞论注》的情况做了说明：“迄今为止，没有发现任何一卷完整的《舞论注》抄本。只在某些地方部分地保存着《舞论注》，这就形成了大致完整的两个连续的系列，第7、8章的注疏除外。这两套读法相异，这些差异源自抄写人的误认，或对虫蛀页码后某个词汇、字母脱落的明智暗示。然而，A系列与雪月密切相关，他在《诗教》中一字不漏地引述《舞论》；B系列有几处不同，大体上不太可靠。”[④]由此可见，《舞论注》的校勘和编订，比起《舞论》正文的编订，在难度上大了许多。这主要是因为，由于年代久远、虫子蛀蚀或抄写错误等，没有哪一种《舞论》写本附录的《舞论注》是完整的，须对各种写本的新护注疏进行核对、校勘后，勉力进行编订。幸运的是，雪月（1088~1172）的梵语诗学著作《诗教》一字不漏地转引了新护的《舞论注》，按照现代人的眼光看，雪月难逃袭用前辈成果的嫌疑，但他却在无意之中为20世纪的印度学者校勘《舞论》和《舞论注》留下了一线生机，这似乎可以视为雪月的特殊贡献。

格维编订的《舞论》和《舞论注》巴罗达精校本各卷，先后被重新校勘出版。先看第1卷的情况。1956年3月9日，在为《舞论》和《舞论注》第1卷修订版即第2版写的长达50多页的英文“序言”中，外号“顶饰宝”（Śiromaṇi）的梵文学者夏斯特利（K.S Ramaswami Sastri）指出，格维编订的巴罗达本第1卷

① Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music: the Tāla System as Described in Bharat's Nāṭyaśāstra*, Leiden: Universiteit Leiden, 2003, p.23.

② Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.25.

③ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), "Introduction," Nepal-Version,viii.

④ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the First Edition," p.62.

于1926年出版后，1930年便告售罄，这有些出乎意料。“因此，这第2版的印刷旨在满足不仅来自印度和国外学者，也来自几所大学的大量需求，这些大学已经将这部书指定为其各种课程学习的一本教材。”[①]夏斯特利认为，1929年和1943年先后出版的《舞论》迦尸本初版和《舞论》孟买本修订版并不理想，而1926年版《舞论》即格维的巴罗达本第1卷第1版也因为格维的“粗心大意”或“不严谨”留下了某些瑕疵。夏斯特利除了参考格维校勘婆罗多《舞论》和新护注疏时所利用的40种写本外，还参考了6种新发现的写本，并参考孟买本和迦尸本各自利用的两种写本，共计参考50种抄本文献。这进一步保证了他的校勘质量。他还采取了依赖后人之作如角天的《乐舞渊海》等重建婆罗多原文和新护注疏的方法，对《舞论》第4章等内容进行校勘。夏斯特利修订的《舞论》及《舞论注》第1卷除了保留格维的“初版序言”外，还在第4章附录了湿婆108式刚舞体式图，书后附录了位于巴罗达的M.S.大学（Maharaja Sayajirao University）工程机械学院院长拉奥教授（D. Subba Rao）此前关于《舞论》第2章的英译以及关于这一章的长篇英语论文。[②]拉奥的这一章译文和相关论述，为后来学者解读《舞论》第2章非常晦涩难懂的剧场建造论提供了文本参考和思想基础，当然也引发了学界的质疑。夏斯特利为第2版所写的长篇序言，对《舞论》和《舞论注》的各种写本情况、第1卷每一章的大致内容和校勘情况、第4章的108式刚舞石刻像等做了详细的考证或说明。

1980年，在时任巴罗达东方研究所所长加尼（A.N. Jani）的主持下，夏斯特利修订版《舞论》得以重印。这一次重印保留了第6章的新护注疏即《舞论注》和拉奥的相关译文、论述，但却删除了其他几章的新护注疏，正文篇幅仅为203页，与夏斯特利修订版的正文380页（如加上几个附录和索引等为487页）相差甚远。关于这次重印的缘起和经过，加尼在1980年7月8日写下的“前言”中叙述道：“在《舞论》第2版也售罄的情况下，人们决定筹划一个最新的《舞论》全编本。这个任务交给了已故的V.拉克凡博士。然而，他的突然辞世使得这项

① M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface," p.3.

② M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, pp.423-454. 作者 D. Subba Rao 的姓名疑为 D. Subha Rao 之误。

工作无法完成。古吉拉特邦、马哈拉斯特拉邦和其他各邦几所大学的硕士生考试，都参考《舞论》第1、2、3、6章（最后一章附录了《舞论注》）写作古代文论（Alaṅkāraśāstra）的论文。这么长时间无法获取《舞论》，因此造成了师生们的极大不便。为了让师生们拿到规定的部分文献，包含第1至7章（第6章附录了《舞论注》）的这一卷就此出版。”[①]这些话说明，在著名梵语诗学研究者V.拉克凡不幸去世的情况下，夏斯特利的《舞论》第1卷修订本无法进行再次修订，只能以删节的方式重印，以满足大学师生的急需。

1992年，著名梵语诗学研究者、南印度卡纳塔克邦卡纳塔克大学梵语教授K.克里希纳穆尔提修订再版的巴罗达本《舞论》第1卷第4版出版。虽然扉页上标明Fourth Edition（第4版）的字样，但实际上是该卷的第二次修订版亦即第3版而已。克里希纳穆尔提接受这一任务后，对拉克凡声称来自尼泊尔的两个新写本进行仔细阅读后发现，两个写本都不理想，一份《舞论》写本是格维曾经提及并有所参考的，另一份《舞论注》写本只是某人的一些零散的归纳，并没有第6至31章的注疏内容。克里希纳穆尔提遂称此前宣称的新发现是一种失败（flop）。[②]

巴罗达本第2卷的首次出版是在1934年。格维在1934年1月16日写毕的“初版引言”中，对《舞论》的写本情况、喜主（Nandikeśvara）与婆罗多的关系、柔舞支（lāsyāṅga）的含义等问题做了探讨。[③]2001年，两位著名梵语诗学研究者库尔卡尼（V.M. Kulkarni）和南迪（Tapasvi Nandi）联合修订的附录《舞论注》的《舞论》第2卷出版。时任巴罗达东方研究所所长的纳那沃提博士（R.I. Nanavati）在该卷“前言”中写道，克里希纳穆尔提在完成并提交《舞论》巴罗达本第1卷修订版后，称健康状况不好而推辞继续修订第2卷的任务。东方研

① M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*,Vol.1, Bare Text of Chs.I-VII(with Commentary Abhinavabhāratī on Adhyāya VI only), "Foreword," Reprint of Bare Text of Chs.I-VII with Commentary on Adhyāya VI , Copies 500, 1980.

② K. Krishnamoorthy, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the Fourth Edition," p.3.

③ V.M. Kulkarni & Tapasvi Nandi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya, Chapters 8-18*, Vol.II, "Introduction to the First Edition," Baroda: Oriental Institute, 2001, xv-xxix.

究所另外约请库尔卡尼和南迪二人进行余下三卷的修订。①两位梵语学者尽职尽责，完成了余下三卷的修订。第3、4卷的总主编即修订工作主持人为瓦德卡（M.L. Wadekar）。值得注意的是，《舞论》巴罗达本后三卷的修订本的出版，距其首版时间分别为67年（即1934至2001年）、49年（即1954至2003年）、42年（即1964至2006年）。

库尔卡尼和南迪二人在该卷2001年修订版“序言”中，重点谈到了《舞论注》校勘和修订的巨大困难，因为所有的《舞论》写本附录的新护注疏均不连贯或毁损脱漏厉害，以致难以辨认和校勘。他们通过艰苦的努力发现，利用三本大量转述或直接引述新护注疏的梵语诗学、戏剧学著作，可以在很大程度上复原新护的注疏。这就是雪月的《诗教》、罗摩月（Rāmacandra）和德月（Guṇacandra）的《舞镜》（*Nāṭyadarpaṇa*）、安博普拉萨德（Ambāprasāda）的《如意藤辩》（*Kalpalatāviveka*）。一部马拉提语著作《情味论》（*Rasabhāvavicāra*）也因转述了《舞论注》而具有重要的参考价值，它也被克里希纳穆尔提在修订《舞论》第1卷时利用过。②究其实，二人的方法是对克里希纳穆尔提的继承和发挥而已，后者校勘《舞论》第1卷时已有此举。③

巴罗达本第3卷的首次出版是在1954年。在该卷2003年修订版长达23页的“引言”中，两位修订者对如何复原《舞论注》的老大难问题进行了解释，并对该卷涉及的第19至27章的各章内容做了简介。④他们感叹说，格维没有自己幸运，因为他没有获得雪月、罗摩月等人大量引述新护注疏的写本，无法较为理想地校勘婆罗多和新护的文本内容，以致于其编订本“大量存在段落缺损现

① V.M. Kulkarni & Tapasvi Nandi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 8-18, Vol.II, "Foreword".

② V.M. Kulkarni & Tapasvi Nandi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 8-18, Vol.II, " Preface to the Second Edition," I -XI.

③ K. Krishnamoorthy, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7 Vol.1, "Preface to the Fourth Edition," pp.6-7.

④ V.M. Kulkarni & Tapasvi Nandi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 19-27, Vol.III, "Introduction to the Second Revised Edition of the *Nāṭyaśāstra* (Vol.III) ," Baroda: Oriental Institute, 2003, pp.1-23.

象”（abounds in corrupt passages）。①

巴罗达本第4卷的首次出版是在1964年。它的正文为514页，加上两个索引即《舞论》的半颂诗索引和《舞论》《舞论注》引用的作家及作品索引，总篇幅达568页。帕德（J.S. Pade）在初版的“引言”中追溯了该卷诞生的不易。按照他的叙述，格维在1957年9月20日不幸去世，而当时刚刚印出第4卷校勘本的前32页。于是，这一项未竟事业落到了他的肩上。帕德在“引言”中比较说明了格维编订的《舞论》巴罗达本和另一些学者编订的《舞论》迦尸本的章节编排差异。②他在“引言”中还提到了有关格维所利用的写本文献的重要信息：“由于格维的仙逝，我们完全无法了解《舞论》和《舞论注》写本文献的详细信息。不过，从其脚注中标明的异文看，为了编订现在的《舞论》，他似乎参考了下边19种写本……格维已经对他在编订《舞论》第1、2卷内容时参考的写本作了简要说明，学者们只能满足于此。”③

巴罗达本第4卷修订版出版于2006年。它的正文为520页，加上八个索引，总篇幅达693页。八个索引中，除了保留第1版的两个索引外，新增了关于《舞论》和《舞论注》的各种异文索引六个。这说明库尔卡尼和南迪引用前述几种著作进行校勘和修订取得了实效。他们还在书前对该卷第28至37章的全部内容做了大致介绍和简要分析。④从时间上看，自1926年出现格维编订的第1卷至2006年出版第4卷修订本，整整跨越了80年。

1997年，印度贝纳勒斯印度大学（BHU）梵语系的一位学者将《舞论》巴

① V.M. Kulkarni & Tapasvi Nandi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 19-27, Vol.III, "Introduction to the Second Revised Edition of the *Nāṭyaśāstra*(Vol.III)," p.6.

② M. Ramakrishna Kavi and J.S. Pade, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, Vol.IV, "Introduction," Baroda: Oriental Institute, 1964, xi-xv.

③ M. Ramakrishna Kavi and J.S. Pade, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, Vol.IV, "Introduction," xiii.

④ V.M. Kulkarni& Tapasvi Nandi, eds. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 28-37, Vol.IV, "Summary," Baroda: Oriental Institute, 2006, xvii-xxxv.

罗达本的经文与新护的注疏分离，整理出版了《舞论》。[①]

二、《舞论》第三、四种标准版本及其他编订本

按照时间排序，B.N.夏尔玛（Baṭuka Nātha Śarmā）和B.乌帕迪耶耶（Baladeva Upādhyāya）合作校勘编订并于1929年出版的《舞论》迦尸本，是第三个所谓的《舞论》“标准版本”。该本的校勘利用了当时所能见到的两种文献，这就是瓦拉纳西政府梵文学院语言文学系（Sarasvati Bhavan）收藏的两种写本，该学院现更名为“全喜梵文大学”（Sampurnananda Sanskrit University）。编订者在书的每一页下方以ka与kha指称两个写本。由于校勘所利用的写本极其有限，迦尸本的学术质量并未获得印度梵学界的一致认可。迦尸本只有《舞论》的36章内容，没有新护的注疏。该书1985年版的正文为476页，2005年版正文也为476页。[②]

2005年版迦尸本保留了两位编订者于1929年3月2日写的“序言”，其中说道，该书是应学者们的急迫要求而编订和出版的。这或许是因为1894年版孟买本已经售罄，而1926年版巴罗达本第1卷无法满足学者们认识《舞论》全貌的要求。编订者在“序言”的开头写道：“我们非常高兴地在此向梵语知识爱好者奉献婆罗多的《舞论》。我们想，这是首次尝试在比较两个版本的基础上，编订知名却又损毁严重的《舞论》的一卷简明本。我们不知道自己的努力能在多大程度上获得真正的成功。”[③]从这些话中可以发现，夏尔玛和乌帕迪耶耶似乎不太熟悉《舞论》1894年版孟买本。他们还透露了一个信息：原定邀请另一位梵文学者格维拉吉（Gopinath Kaviraj）写作“引言”，但由于他突然辞世而留下了永远的遗憾。

M.高斯校勘编订的梵文《舞论》第1卷、第2卷分别出版于1967年、1956

① Sudhakar Malaviya, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni(Based on Baroda Recension), Edited with "Chandrika" Notes, Introduction and Various Indices*, Varanasi: Krishnadas Academy, 1997.

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by BaṭukanāthŚarmā and Baladeva Upādhyāya, Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Series Office, 1985. 笔者未掌握迦尸本 1929 年初版，但依据本人于 2017 年 11 月 5 日在印度国际大学图书馆复印的该书 1985 年版内容看，它应为 1929 年版的重印本。

③ Bharata Muni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by Baṭuka Nātha Śarmā and Baladeva Upādhyāya, "Prefatory note," Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Third Edition, 2005, p.8.

年。他的两卷本36章《舞论》是20世纪印度梵学界的最后一个“标准版”。高斯在两卷本的前边，分别写了“序言”和“引言”，对前人和同时代人的各种编订本、南传本和北传本的异同、新护注疏等作了较为详尽的探讨。温尼对高斯的两卷本评价甚高，称其两卷本为“第一个精校本”：“出版首个精校本的功劳，归于M.高斯博士。他依据科学的原理，在其精校本中认真地记录了异文。”[①]这说明，温尼并不欣赏格维等人编订的巴罗达四卷本，大约是因为格维等人缺乏他所谓的“科学原则”（scientific principles）。笔者认为，温尼的看法值得商榷。通过前边的介绍可知，格维等人历经38年（1926年至1964年），殚精竭虑，校勘了数十种写本，编订了附录新护注疏的巴罗达四卷本，并且，尤为重要的是，1956年即高斯本第2卷出版的当年，巴罗达本第1卷第2版即夏斯特利的修订版也同时出版。巴罗达本第1卷修订版采用了多种写本并参考了迦尸本和孟买本，不可谓非精校本，从现存文本看也是如此。因此，将高斯本说成是“首个精校本”，似乎不符合历史事实。

当然，如认为高斯本校勘质量更优，似乎合理（这也是笔者2015年2月起以高斯本为《舞论》选译的底本的主要原因）。高斯本人在校勘过程中体现出的严谨审慎也说明了这一点。他在“引言”中说明重建原文的方法和规则时，还举了一些例子。

尽管高斯的某些思考值得商榷，但他的不随大流、独辟蹊径值得赞赏。因此，断言他的校勘态度严谨细致，实不为过。中国学者在论述中国古代文献的校勘方法时指出：“在校勘方面，愈靠我们近愈精确，因材料多、借鉴多，自然要后来者居上，不能抱持‘尊古卑今’的陋见……死校、活校要相并而行。死校是根据一个善本照录而不改，发现误字，必存留原文。活校是从群书旁证中把原文的错误改过来，择善而从。这两种校书法各有优点，也各有缺点。”[②]客观地看，最大限度地参考前人和同辈学者校勘成果的高斯，自然是采取了死校与活校相结合的方法进行校勘的，这在很大程度上保证了他的校勘质量。这或许是其校勘编订的《舞论》两卷本在印度重印最多的主要因素之一。

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.9.

② 万刚主编：《中国古代文献学》，北京：北京大学出版社，2007 年，第 130 页。

从高斯本人于1967年5月30日所写的“序言”看，他承认自己的精校本第2卷（1956年出版）参考了1954年出版的格维的巴罗达本第3卷。[①]他的两卷本参考了孟买本、迦尸本、巴罗达本和法国学者格罗塞的14章编订本等重要文献。应该说，高斯是在前人基础上进行校勘编订的，他所采取的“科学原则”也是以前人成果为基础的。他本人没有否认这一点。

当然，换一个角度看，高斯本人依据自己编订其他梵语文艺理论著作，特别是编订《表演镜》的经验，对《舞论》的乐舞论部分做了很充分的校勘和编订。这是此前的编订者所不具备的优势。此外，高斯广泛吸纳了印度与法国学者的校勘成果，采取兼收并蓄、仔细核对的原则，使其两卷本的学术质量更高。因此，似乎可以说，高斯本是整个20世纪《舞论》校勘编订史中的精华与代表，它为世界梵学界翻译和研究《舞论》提供了十分宝贵的文献资源。即便是非常严格的荷兰学者，也对高斯的贡献有所肯定：“高斯本就其真正的本质而言，可恰当地视为一种折中性的重建。在这一点上，高斯遵循格罗塞特所基本采纳的原则……尽管高斯对颂诗的排列和对某些单个主题的理解并非总是令人信服，但其首倡的文本重建值得高度重视。不过，高斯本的某些部分，尤其是关于节奏体系的一章需要加以完善。”[②]

与《舞论》先出现写本、再出现一般的编订本、最后出现精校本的情况相类似，《摩诃婆罗多》的文本流传与现代整理也走过了这三个阶段。根据黄宝生先生的研究可知，最早整理出版的《摩诃婆罗多》写本的两种编订本为北传本，先后出现于1839年（加尔各答版）和1863年（孟买版）。最早主张编订《摩诃婆罗多》精校本的学者是奥地利梵文学者温特尼茨（Maurice Winternitz，1863~1937）。他在1897年巴黎第11届国际东方学会议上提出这个建议，旨在为印度古代史诗研究提供坚实的基础。几经周折，1908年，德国学者吕德斯（H. Luders）编出了《摩诃婆罗多》（初篇）头67颂的精校本样本。由于不久爆发了第一次世界大战（1914 ~ 1918），此项由欧洲人开头的精校工作就此中断。接下来，印度本土学者登场亮相。美国梵文学者英格尔斯（Daniel H. H. Ingalls）指

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Preface," Reprint, 2017, iii.
② Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, pp.25-26.

出：“但是，欧洲缺少这部诗歌（即《摩诃婆罗多》——引者按）的足够抄本，也没有足够的学者能汇校不同的抄本。显然，如果要进行这项工程，只能在印度进行。”[①]1917年即第一次世界大战结束前一年，远离欧洲战场的印度班达卡尔东方研究所（BORI）成立，决定编订《摩诃婆罗多》的精校本。1919年，精校本编订工作正式启动。1925年至1966年，苏克坦卡尔（V.S. Sukthankar）、贝尔沃卡尔（S.K. Belvalkar）和威迪耶（P.L.Vaidya）三人先后担任精校本主编，历时近半个世纪（1919 ~ 1966），出齐了19卷精校本《摩诃婆罗多》。[②]印度学者编订《摩诃婆罗多》的漫长旅程，与格维、高斯等人前赴后继校勘《舞论》的情况非常类似。这说明，印度学者在西方印度学家的外部示范作用下，以强烈的民族文化自尊和自信，倾情而无私地投入到传统经典的整理之中。这给当下整理、翻译和研究传统经典的中国学者以无言、无尽的启示。

在上述四大“标准版”之外，20世纪80年代至今的40年里，印度出现了几种值得关注的新的《舞论》编订本或附有《舞论注》的《舞论》编订本。其中首推1981年出现的由纳格尔（R. S. Nagar）和乔希（K.L.Joshi）两人的37章附有《舞论注》的《舞论》编订本四卷。该四卷本至2012年为止，已经重印四次，这在一定程度上说明它受到了印度学界的认可。纳格尔和乔希在其编订本的“引言”中坦承参考和利用了前述的四个“标准版”。对纳格尔等的《舞论》四卷编订本（附有《舞论注》），梵语学者N.P.温尼不惜溢美之词。[③]不过，荷兰学者认为，纳格尔等虽然声称其版本在编辑过程“参考了现有的各种版本，但它其实只是巴罗达本的一个重编或拙劣的复制，包括对后者许多谬误的复制”。[④]

1998年，温尼出版了《舞论》的梵文与英译对应的全编本，其底本应为《舞论》的马拉雅兰语写本。[⑤]该书于2014年重印。

① （美）英格尔斯：《论〈摩诃婆罗多〉》，黄宝生译，黄宝生：《〈摩诃婆罗多〉导读》，北京：中国社会科学出版社，2005年，第200至201页。
② 黄宝生：《〈摩诃婆罗多〉导读》，第11至12页。
③ Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.10.
④ Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.26.
⑤ Bharata, *Nāṭyaśāstra, Text with Introduction, English Translation and Indices in Four Volumes*, ed. & tr. by N. P. Unni,Delhi: Nag Publishers, 1998. 笔者未掌握该译本全书，因此，此处相关介绍主要依据该书2014年修订版。后文同。

2006年，德里大学梵文教授P.库马尔（Pushpendra Kumar）将高斯校勘整理并于1956年、1967年先后出版的《舞论》梵文两卷本进行重新编排，加上与梵文对应的高斯英译和新护的《舞论注》，分为三卷出版（第1卷为第1至13章，第2卷为第14至28章，第3卷为第29至36章）。2010年，该书出了第二版。2014年，该书拆分为四卷，出了第三版（第1卷为第1至11章，第2卷为第12至23章，第3卷为第24至31章，第4卷为第32至36章）。[1]库马尔三卷本与后来的四卷本的特色之一在于，他有时对婆罗多原文进行解释，澄清了许多疑点。

2015年，印度学者K.D.特里帕蒂（Kamalesh Datta Tripathi）主编的《舞论》精校本第1卷（第1至14章）出版，它以尼泊尔写本为基础，参考了前述四种"标准版"，也参考了保尔·勒尼奥和格罗塞等人的相关校勘成果。[2]特里帕蒂编订本第1卷没有涉及新护的注疏。该书第2、3卷有望在不久出齐，这将为印度乃至世界梵学界的《舞论》研究带来新的契机。

关于上述某些成果的不足，温尼说，由于纳格尔等人没有注意格维的提示，从而将他的某些说明视为新护的注疏，编入《舞论注》中。他写道："摩图苏丹纳·夏斯特里和R.S.纳格尔两人都没有注意到这些评述，将其作为新护的著述部分印了出来。他们的这种做法打开了一道可能复古的闸门……我想说的是，现在我们看见的印出来的《舞论注》相当不可靠……因为目前我们无法区分新护的注疏和罗摩克里希纳·格维的增补。"[3]

温尼此处指责纳格尔等人"打开了一道可能复古的闸门"，的确有些道理，但他认为现存的《舞论注》相当不可靠，并将其归咎于格维一人，这一说法值得商榷。具体真相如何，似乎有待时间验证，也有赖于未来的学者在发掘更多、更新的抄本基础上进行证实或证伪。

荷兰学者曾对前述的《舞论》四大标准版本有过全面的概括。他认为，整体上看，印度国内外学者对《舞论》的校勘编订很不理想，音乐论部分更是如

① Pushpendra Kumar, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni, Sanskrit Text, Romanised Text, Commentary of Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English Translation by M. M. Ghosh*, Vol.1-4, New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, Revised & Enlarged 3rd Edition, 2014.

② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), edited by Kamalesh Datta Tripathi & Narendra Dutt Tiwari, 2015.

③ Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. & tr. by N. P. Unni, "Introduction," p.12.

此，这导致相关的英译不可靠。解决问题的办法是：一方面重新研究《舞论》的现有全部写本、各种已出版本及其语言风格和遣词造句等，另一方面重新考察每一种写本的章节数目和排序、标题、结构安排，每一章颂诗的数量和异文、文字省略、增补和混淆等。[1]他认为，格维的"精校论"或曰"通校论"（recension theory）造成了文本编订中的某些误解或误读。recension（精校本）被视为version（改编本）是一大误区，因为前者即编订校勘过的所谓"精校本"被视为源自某种单一、固有的原著，而这在事实上并不存在。他说："需要强调（精校本和改编本之间的）区别，因为没有必要把《舞论》的各种改编（版）本视为精校本。全书或某一部分的差异有时很大，其改编本容易被误认为精校本。只有抛弃精校本的概念，引入改编本的概念，《舞论》的许多文本问题才会比以前更容易得到有说服力的解决。"[2]《舞论》各种现存写本或许源自某种单一的固定的传统文献，不同时期和地区的传抄使得原著内容严重变形。目前，为了获得一种系统的、清晰流畅的文本，对各种损毁写本进行折衷、增补，或许是较为理想的方法。[3]由此可见，这位学者不赞成格维的精校方法，从而将其编订校勘的精校本视为《舞论》原著的一种改编本或曰一种版本。

顺便谈一下非常重要但却往往为印度和西方学者所忽视的一个技术性问题，这就是《舞论注》是否存在单独的梵文编订本或全编本的问题。印度与西方学者习惯将《舞论注》和《韵光注》称为单独的著作，他们在著作中往往将其单列注出。因为，《舞论注》和《韵光注》的梵文版一般是将婆罗多、欢增的著作原文（以诗体经文为主）与新护的散文体注疏同时刊印，印度学者往往并不刻意区分，而在引述新护的注疏时，将这种包含婆罗多或欢增的正文和新护注疏的合印版称之为《舞论注》或《韵光注》。当然，印地语和其他印度地方语言如古吉拉特语等的确存在单独注解《舞论注》或《韵光注》的情形，其成果出版时便夹杂了注解文字、其他语言的译文等信息。笔者在印度收集资料期间注意到，已故德里大学著名印地语学者、梵语诗学研究专家纳根德罗和已故古吉拉特语学者T.S.南迪便单独注解或翻译过《舞论注》与《韵光注》

① Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.17.

② Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.19.

③ Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.37.

中的全部或部分内容。综上所述，格维的《舞论注》全编本一至四卷，可以被称为《舞论》和《舞论注》合一的一至四卷。在表述《舞论注》时，似乎可以考虑这样的说法：“与《舞论》并列的《舞论注》编订本”、“附有《舞论》的《舞论注》编订本”或“与婆罗多经文并列的《舞论注》编订本”。从这个角度看，金克木先生关于《舞论》巴罗达本前两卷的相关表述是妥帖的。他在1980年出版的《古代印度文艺理论文选》的“译本序”中指出：“一九二六年和一九三四年印度巴罗达刊行了附有新护注本的两卷，但也只到第十八章。”[①]

再简单说一说印度学者关于《舞论》及《舞论注》的各种印度现代语言译本或注疏本。[②]

首先看看印地语译本。1960年，德里大学印地语教授、著名梵语诗学研究者纳根德罗（Nagendra，1915～1999）出版了关于新护《舞论注》第一、二、六章的印地语注疏《舞论注新解》（*Abhinavabhāratī Sañjīvanabhāṣya*）。[③]此书正文厚达600多页，它将婆罗多的《舞论》原文及新护注疏并置，然后以印地语进行翻译和阐释，可以视为20世纪下半叶印度学界最早对《舞论》与《舞论注》进行系统译释与疏解的代表性成果之一。1971、1975、1981年，已故印地语学者、贝纳勒斯印度大学东方神学院院长M.夏斯特里（Madhusudan Shastri）先后出版三卷关于《舞论》和《舞论注》的印地语译本，翻译范围为第1至27章。遗憾的是，他未能完成全书翻译。2005年，同为贝纳勒斯印度大学梵文教授的著名学者R.德威维迪（Revaprasad Dwivedi, 1935~），以《诗相》（*Kāvyalakṣaṇa*）为题，出版了《舞论》第1、2、3、6、12至27、35至36章的印地语译本。还有一位印地语学者巴布拉尔·舒格尔（Bābū LālŚukla）于1972、1978年先后出版《舞论》印地语译本两卷，但只翻译了第1至19章，也未完成全书翻译。该学者关于《舞论》的注疏本四卷已经出齐，编号为“迦尸梵文丛书第215号”（Kashi

---

① 金克木译:《古代印度文艺理论文选》,“译本序”, 北京: 人民文学出版社, 1980年, 第4页。

② 此处介绍主要参考以下二书相关内容：Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Vol.1, 2014, pp.13-14; Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), "Introduction," Nepal-Versioni, ix-x.

③ Nagendra, *Abhinavabhāratī Sañjīvanabhāṣya*, Delhi: Department of Hindi, Delhi University, 1960. 2011年8月24日，笔者在德里大学东亚研究系访学期间，在该校中央图书馆收集资料时发现该书，并获得一份复印本。

Sanskrit Series 215）。[①]下边附录舒格尔为四卷本第二版所写的“序言”和“前言”。[②]

婆罗多牟尼《舞论》印地语（注疏本）第二版“序言”

巴布拉尔·舒格尔

婆罗多牟尼创作的《舞论》加上“光辉”版印地语注疏，经过学者们的修订，其第一部分第二版再现于热心读者和学者、教授、专家们面前，令人欣喜。这一注疏本如此迅速地从第一版发展到了第二版，充分说明了当前“舞论学”在国内外的研究越来越多，成为了越来越多专家学者的研究方向。在此期间，与《舞论》相关的许多著作和印地语注疏本相继出版，《舞论》的梵文原本也陆续再版。这一发展令人振奋，对于研究舞论学的人来说也是充满希望的。

第一部分由第一章到第七章构成，在这一版本中对第一部分的内容进行了必要的修订。除此之外从第一章到第七章也增加了一些注疏评论，对原版本的注疏部分进行了整理。

这一版本现在正逐渐成为高校研究生的推荐阅读书目，并且多所高校在四五年前已经将其列入推荐书目。在此我想感谢所有鼓励了我和支持了

---

① Bharata Muni, *Nāṭyaśāstra, Critically Edited with "Pradīpa" Hindi Commentary, Various Readings, Introduction, Prefcce Index and Critical Notes*, by Bābū Lāl Śukla, Śāstrī, Part First(Chapters 1 to 7), Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Reprint, 2017; Part Two(Chapters 8 to 19), Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Reprint, 2015; Part Third(Chapters 20 to 27), Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Reprint, 2015; Part Fourth(Chapters 28 to 36), Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Reprint, 2012. 笔者于2018年11月初在尼泊尔加德满都的一家梵文书店购到该书，但从版权页无法获悉该四卷本的初版时间。根据黄宝生先生自述，他在撰写《印度古典诗学》一书时，除了参考《舞论》迦尸本即“迦尸梵文丛书第60号”，也参考了舒格尔编订的该书四卷本。参见黄宝生：《印度古典诗学》，北京：北京大学出版社，1993年，第40页脚注。

② 这里的印地语“序言”和“前言”参见Bharata Muni，*Nāṭyaśāstra*，*Critically Edited with "Pradīpa" Hindi Commentary, Various Readings, Introduction, Preface Index and Critical Notes*, by Bābū Lāl Śukla, Śāstrī, Part First(Chapters 1 to 7), Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Reprint, 2017。感谢毕业于西安外国语大学印地语系、现在四川外国语大学印地语系任教的段孟洁老师，她在2019年1月为笔者拨冗翻译了该书附录的印地语“序言”和“前言”。

这本的专家学者们以及舞论学研究者们。希望这一版本以后能继续得到广泛的认可和推荐。

（译者按：后边是作者对一些个人的感谢，省略未译。）

婆罗多牟尼《舞论》印地语（注疏本）“前言”

巴布拉尔·舒格尔

将婆罗多牟尼《舞论》结合“光辉”版印地语注疏一起出版，这一工作在多年前就应该完成，但未能如愿。缘由之一，印刷厂在遥远的瓦拉纳西，而我由于政府职务在身不得不在各地走动，导致此书未能尽快出版。缘由之二，在完成《舞论》第一部分最后结尾部分铅印的工作时（印刷附加注疏时），我的健康状况急剧恶化。我受反复的痛风和肾病折磨，不得不暂时放下手头的工作，我病了有一年到一年半的时间（在这期间我接受了坐骨神经痛和肾病的治疗）。因此，由于瓦拉纳西地远，我又有多年沉疴，《舞论》的出版遭遇了意料之外的延误。

由于内容深奥，这一印地语版本以翻译形式进行，加之必要的注释说明。因为在对《舞论》的各个部分进行解释说明时，必须关注并结合艺术、工艺、建筑和音乐等理论的古典传统，这对于现今的一些注释家来说是比较难做到的。另外，需要个人对这个领域精通的基础上进行编辑，完成注疏，编写时要对《舞论》中提到的音乐等理论的古典形式进行一定程度的说明，以遵从传统的视角进行注疏。这也是摆在每一位《舞论》编者——新注疏者面前的问题。与此相关，对婆罗多牟尼写作意图的注疏，只有克什米尔传统文本中新护①完成的《舞论注》②版本较有助益。他根据自己的传统，对《舞论》的几大主题（即味、情、戏剧的本质、戏剧的身体、关节支等）①进行注疏。这一注疏为后世的《舞论》注疏家们提供了很大的帮助，但它仍然缺少某些章节的注疏，或在某些部分只（对内容）进行简短注疏，有些地方的注疏仍旧存疑，因而翻译者或注疏者在进行《舞论》注疏时不能完全依赖这一版本。有的学者并不认为新护对《舞论》的注疏有助于清楚理解婆罗多的观点，他们认为在许多地方借助《舞论注》并不能帮助读者正确理解《舞论》。尽管如此，在《舞论注》的基础上对《舞论》进行注疏是更可信的，这是我个人的观点。当然，在古代传统戏剧、音乐理论或古代经典注疏的基础上理解《舞论》会更为清晰，这也是必要的一点。我们一直以这种方式和态度进行《舞论》注疏的编纂工作，并仿照文学经典中著名注疏的命名传统，给这一版注疏起名为“光辉”。我试图在这一版注疏中模仿古时的文学荣光，正确的传达和再现经典，并解释其中的深层含义。这种努力的成功是建立在迦梨陀娑的话语和先前学者们的成果之上的。

起初，本书只随印地语译文附有简短的印地语评论，大量的印地语注疏集中在书后的附录中，其中包括新护《舞论注》的所有注疏。但是后来发现，这些基于新护《舞论注》写成的注疏和基于其他文献写成的大量注疏，附在原文正下方更为合适。因此，第一章到第四章的注疏都集中在附录1中，而其他章节，即第五到第七章，则采取了注疏附在原文下方和同时收录在附录中的方式。这样做虽然会给读者带来些许不便，但为后续《舞论》注释的系统整理带来了可能性。因此目前只有求得读者的原谅了。

目前这一版本中第六章关于味论部分的注疏，包括《舞论注》原本的所有注疏，另外还加上印地语释义。由此研究《舞论》中的味论部分的人（能在获得必要的文献的同时读到相关注疏）可以有序的得到相关资料。在这一部分，我们将研究平静味的《舞论》材料和与之相关的《舞论注》注疏的印地语译文悉数列出。平静味这一部分虽然没有被婆罗多牟尼列入戏剧八味之中，但是根据《舞论注》文本，也将其相关内容汇编进来了。

① 新护是《韵光》的第一位注疏家。
② 《舞论注》是对婆罗多《舞论》的一种注疏。

① 结合婆罗多的论述，戏剧的身体（nāṭyaṅga）指戏剧情节，关节支（sandhyaṅga）指戏剧情节的64种关节分支——译者注。

在此本中也依次列出了女舞蹈家的名号，但是根据需要也单独列举出了一些女舞蹈家，如若有女舞蹈家希望在书中被列出或引用也可以联系我。

本丛书计划分四部分将《舞论》的“光辉”版注疏、异文和附加的颂诗索引一起呈现在读者面前。其中，每一章的前文说明该章将要讨论的内容，以期对《舞论》专题研究者有所助益。

在这一系列工作中，我要感谢我的编辑莫恒达斯·古博得和威特勒达斯·古博得。他们承接了这一重要著作的出版工作，并付出了巨大的努力。同时也要借此机会感谢完成了铅印工作的戴夫纳拉扬先生，衷心感谢注疏家拉姆金德拉先生对我的帮助，多亏了他的努力，本书才得以印刷和出版。

著名马拉雅兰语学者皮萨罗提（K.P.Narayana Pisharoti）于1971、1979、1984年先后出版关于《舞论》的马拉雅兰语全译本三卷（第1至14章、第15至27章、第28至36章），他于1987年将其合并为两卷本再版。

《舞论》的孟加拉语全译本早已问世，[①]似乎也有孟加拉语的《舞论》节译本、普及本等。

限于文献缺乏，信息较少，印度学者以古吉拉特语、泰米尔语和泰卢固语等翻译《舞论》的情况不再介绍。仅从这些情况看，印度学者对《舞论》的现代语言翻译颇为丰富，期待未来有精通这些印度语言的中国学者对其进行简介。

第三节　东西方的《舞论》译介与研究

印度、中国、日本与其他东西方国家对于《舞论》的译介与研究成果丰富。因此，此处拟以笔者所能见到的相关文献为基础，对这方面的情况进行简介。

---

① 2018年11月26日，笔者在孟加拉国吉大港大学访问时，发现了该校艺术系教授使用的《舞论》孟加拉语译本。在该校梵语系一位年轻教师的帮助下，笔者知悉该书为四卷本，均由加尔各答的Nabapatra Prakashan（新叶出版社）出版，译者为Prasun Basu，第一卷的出版情况为：1980年3月初版，1985年12月再版，1997年1月三版；第二卷的出版情况是：1982年3月初版，1990年11月再版；第三卷的出版情况是：1982年10月初版，1996年1月再版；第四卷的出版情况是：1995年12月初版。

一、印度的《舞论》英译概况

印度学者非常推崇《舞论》：“公元2世纪以后，古代印度文明频繁遭到外国人入侵，在其剩余的时间里，《舞论》即便不被视为研究印度古代文化的唯一巅峰之作，也被视为最重要的著作之一。如果从文化角度理解一个民族的成就，考底利耶的《政事论》（即《利论》）、婆罗多的《舞论》和犊子氏的《爱经》，是研究印度古代文化最重要的三部著作，因为它们充分体现了古代印度人的成就。”[①]《舞论》作为印度古典文艺理论的主要代表和重要源头，其抄本于19世纪后期被学者陆续发掘和介绍以来，一直受到印度国内外学者的高度重视。从整个世界梵学界看，关于《舞论》的校勘、翻译、研究，西方学者筚路蓝缕，以启山林，但相关成果以印度国内最为集中、最为突出。关于印度与西方学者的《舞论》梵文原本校勘与整理，前文已进行介绍，此处只对《舞论》的现代翻译和研究做一简介。

《舞论》的发现，首先应归功于西方梵学界。“很遗憾，现代学者见不到《舞论》，直到1865年，美国印度学家霍尔（Fitz Edward Hall）才发现它。”[②]印度学者评价说：“19世纪对《舞论》的发现，是世界美学和戏剧史上最为重大的事件之一。”[③]1894年，印度学者首次校勘出版《舞论》全本。此后，包括M.高斯（Manomohan Ghosh）在内的几位梵语学者校勘的《舞论》先后出版。迄今为止，《舞论》有了至少六个梵文版和四种英译。除此之外，印度学者还将《舞论》译为各种区域性语言。

迄今为止，《舞论》的印地语、马拉提语、古吉拉特语、泰卢固语、马拉雅兰语、孟加拉语和坎纳达语等多种现代印度语言译本先后问世，尼泊尔语译本也已面世。《舞论》的英语全译本和节译本、选译本也出现了多种。笔者没有掌握上述《舞论》的印度语言与尼泊尔语译本，也没有阅读这些语言的能

---

① T. G. Mainkar, *Sanskrit Theory of Drama and Dramaturgy*, Delhi: Ajanta Publications, 1985, p.1.

② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by R.S. Ragar and K.L. Joshi, "Introduction," Delhi: Parimal Publications, 2012, p.6.

③ Radhaballabh Tripathi, ed.*Nāṭyaśāstra in the Modern World, Proceedings of the 15th World Sanskrit Conference, Vol.3, Special Panel on Nāṭyaśāstra*, "Introduction", New Delhi: D.K. Printworld, 2014, p.1.

力，只对四种影响大的全本英译和其他一些选译做一简介。期待未来有精通上述语言的学者对《舞论》的现代翻译进行全新的介绍。

按时间顺序而言，现代印度著名宗教哲学家奥罗宾多·高斯（Aurobindo Ghosh）的弟弟、著名梵语学者M.高斯（Manomohan Ghosh）于1951年（译本版权页注明的日期为1950年，实际出版时间应为1951年）、1961年先后出版《舞论》英译本两卷（下称“高斯译本”），而其校勘编订的梵文《舞论》第一卷和第二卷分别出版于1967年、1956年（其第二卷出版在前，是一个值得注意的有趣事实）。高斯英译是印度乃至世界梵学界的第一个《舞论》全译本。《舞论》等梵语名著在印度独立前没有英译本面世，这与《舞论》的文献发掘晚和整理难度大有关。根据高斯的自述，他曾受加尔各答“皇家亚洲学会”（Royal Asiatic Society）的委托，在1925年开始接触《舞论》，并于1944年着手准备英译。1950年11月25日，他在译本第一卷的“序言”中写道：“1944年，皇家亚洲学会（Royal Asiatic Society）委托我（高斯）筹划《舞论》注解版英译本的事宜，但许多因素导致此项计划推迟，其中最重要的是找不到最理想的《舞论》精校本。从1925年开始编订《表演镜》开始，我一直心系此事。直到几年以前，我才觉得可以开始动手翻译。但是，真正动笔以后，我发现这是一件苦差，当然也明白为何一直无人全译这部重要著作。但是，职责所系，我坚定而耐心地往前推进，终于完成了翻译。我很高兴译本可与学者们见面，尽管这并非理想的译本，但终究是一个译本。”[①]

高斯还在写于1967年5月30日的《舞论》梵文编订本“序言”中回顾道，当初本想同时出版《舞论》的梵文本和英译本，但由于二战正在进行，印刷条件所限，资金短缺，无法及时出版校勘本，只能先出英译本。直到1947年，他才有时间真正进行《舞论》的翻译，但是接着就是他一生中最焦虑的不幸时光。1951年，《舞论》第1卷译本出版。学者们高兴地见到这个译本并给予高度赞扬，他为此感念于心。三年后即1954年，《舞论》巴罗达本第3卷面世。他可以利用这个精校本准备《舞论》第2卷的梵文编订，该书由亚洲学会于1956年出

① Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapters I-XXVII), "Preface," Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.

版。1961年，亚洲学会出版了该书译本。两年以前（1959年），《舞论》第1卷译本已经售罄。[①]

为了配合读者阅读和了解《舞论》的基本内容，高斯在两卷译本前分别加了长短不一的“引言”。译本第一卷初版的“引言”达50多页篇幅，1967年再版的译本第一卷“引言”内容更为丰富，其主要内容包括：第一部分，介绍现存《舞论》版本的论述范围和重要价值、印度与西方校勘简史、翻译的困难和解决方案；第二部分，介绍古代印度的戏剧理论；第三部分，介绍戏剧的基本结构与类型；第四部分，介绍古代印度的戏剧表演；第五部分，探讨《舞论》成型的时间，认为“《舞论》最可能的成书时间在公元前500年，因为它为（梵语戏剧家）跋娑（Bhāṣa）所知”；[②]第六部分，介绍印度地理、人种、语言、文学、服饰、技艺等。

译本第二卷“引言”的主要内容包括：第一部分，内容概述，涉及威廉·琼斯（William Jones，1746~1794）等英国东方学家和K.M.戈斯瓦米（Kshetra Mohan Goswami）、K.巴纳吉（Krishnadhan Banerji）等人的印度音乐研究简史；第二部分，介绍古代印度音乐理论与实践，涉及音调、音阶、变化音阶、调式、节奏和四类器乐等；第三部分，分四期（公元前7世纪至公元3世纪、公元3世纪至7世纪、公元7世纪至11世纪、公元11世纪至14世纪）介绍古代印度音乐理论文献；第四部分，补充介绍古代印度戏剧理论和实践，涉及《舞论》最后三章的一些主要内容；第五部分，介绍诗律、语言等。

2006年，德里大学梵文教授P.库马尔（Pushpendra Kumar）将高斯校勘整理并于1956年、1967年先后出版的《舞论》梵文两卷本进行重新编排，加上与梵文对应的高斯英译和新护（Abhinavagupta）对《舞论》所做的注疏即《舞论注》，分为上中下三卷出版（第1卷为第1至13章，第2卷为第14至28章，第3卷为第29至36章）。库马尔还在第一卷开头写了英文引言和全书各章的梗概介

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Preface," Reprint, 2017, iii.

② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, *A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, tr. by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction," Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2012, lxv.

绍，以方便读者的阅读。①2010年，该书出了第二版。2014年，该书拆分为四卷，出了第三版（第1卷为第1至11章，第2卷为第12至23章，第3卷为第24至31章，第4卷为32第至36章）。②库马尔此书（下称“库马尔本”）的特色之一在于，他对婆罗多部分原文进行解释，澄清了许多疑点。

当然，库马尔此书也有许多值得诟病之处，其中，文字印刷方面存在谬误很多。如以库马尔编订本为基础而不参考其底本即高斯梵文编订本和其他版本进行翻译，势必出错，或常常令人困惑。③

瑕不掩瑜，短短八年时间里，高斯英译连同《舞论》原文、新护的注疏三次出版，由此可见该书的流行程度。不可否认，高斯对《舞论》全书所进行的的校勘编订和英译，是该书受到当代学者重视的根本保证，他对《舞论》的当代传播与普及贡献巨大！

2016年，瓦拉纳西一家出版社将高斯校勘整理的《舞论》梵文本与其对应的英译进行重新编排，分为两卷出版，共1200多页。该书“引言”部分除保留上述几十页英译本“引言”外，还附录了40多页的“文本介绍”，其内容是当初高斯为《舞论》梵文两卷本所写的“引言”。④该书剔除了库马尔本所加入的新护《舞论注》，由此给读者带来了阅读等方面的便利，但对学术研究或翻译而言，却是一种不小的遗憾。

根据高斯在“引言”中的自述，当初英译时，他需要在此前出版的两至三个梵语校勘本中进行选择，常常面临无法确认梵语原文的尴尬，因此翻译起来格外吃力。为了让那些古代的晦涩术语为现代人理解，高斯常常以脚注方式进行解说。对于某些特别重要的关键词，他或在首字母大写的英译后，再以括号

① Pushpendra Kumar, ed.*Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*, *Text*, *Commentary of Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English Translation by M. M. Ghosh*, Vol.1-3, New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2006.

② Pushpendra Kumar, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*, *Sanskrit Text*, *Romanised Text*, *Commentary of Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English Translation by M. M. Ghosh*, Vol.3, 2014, pp.1265, 1335.

③ 此处相关介绍，参阅尹锡南:《印度古典文艺理论选译》(下)，“译后记”，成都: 巴蜀书社，2017年，第969至970页。

④ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, A *Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, *Sanskrit Text with Transliteration*, *English Translation*, *Notes*, *Śloka and Word Index*, tr. by Manomohan Ghosh, Vol.1-2, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2016.

中的斜体拉丁转写字附录原文，或以拉丁转写体保留原文不译。

由于存在前述的原文很晦涩或难以确认梵文原貌等诸多难题，高斯的英译受到影响，这增加了读者理解其译文的难度。某些地方的原文由于难以确定具体内容，高斯只好任其残缺，其英译随之出现残缺。这种情况以第32章论歌曲时所涉及的各种韵律（诗律）实例最为典型。①无论如何，高斯的《舞论》全译是前无古人之举，其初创之功值得当代学人铭记。

在高斯1961年出版《舞论》第二卷英译本后近三十年里，再无梵语学者独自涉足此等苦差。1986年，几位学者匿名出版该书全译本（下称“合译本”）。这个版本后来不断重印。②2014年，该书出了第三版。③通过对该译本和《舞论》迦尸本（1894年初版，1943年再版，1985年重印，2005年第三版）、孟买本（1929年初版，1983年重印）和高斯本等三个版本的梵语原文进行核对，可以看出该译本的底本大体上为高斯的梵文编订本（因为其多章译文的编号与高斯梵文本的编号一致），它似乎也参考了其他的底本。这一译本也是近年来印度书市除高斯译本外，最为流行的一种译本。少数热心于翻译、研究《舞论》或印度古典文艺理论的中国学者，也非常推崇这个译本。该译本有两点值得注意：一是每一章末尾附录一些或长或短的极具学术价值的注解，它们往往可以最大限度地解除读者的困惑，使苦思冥想的学者产生柳暗花明之顿悟；二是该译本的语言流畅清晰，比之高斯某些译文的晦涩生硬有了进步。

通过仔细核对可以发现，前述合译本的部分译文，尤其是音乐论部分的一

① 参见《舞论》第32章第156、166、174、177、179、202、204、208、210颂：Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Manomohan Ghosh, Vol.2, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2016, pp.897, 899, 901, 902, 906, 907。

② 笔者于2005年5月3日在印度古吉拉特收集的该书初版并未标注出版年代，但后来的某些版本标明第一版的时间为1986年。笔者于2017年4月25日在中国国家图书馆复印的合译本2006年版标明该书初版时间为1986年，修订第二版为1989年、1993年、1996年、2000年（第二版时间为四个，这种写法似乎存在疑点），重印时间分别为2003年、2006年。此外，2006年重印第二版与1986年初版的内容与页码编排完全一致。由此可见，版权页的写法大约是一种销售策略而已。

③ 2017年11月13日，笔者在印度德里大学附近梵语书店购得该书第三版（2014年版），与此前的版本相比，《舞论》译本2014年版基本内容未变，但在编排上更为科学，它将许多关键术语排印成黑体字，使其更加醒目。由于字体变大，索引之前的全部译文由初版的537页增至605页。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, Delhi: Sri Satguru Publications, First Edition, 1986, Third Revised Edition, 2014。

些译文是高斯译文的沿袭或转引，这是其瑕疵所在。这或许是集体合作中的副产品而已。

1998年，曾经担任印度南方喀拉拉邦梵语大学（Sree Sankaracharya University of Sanskrit）副校长的温尼（N.P. Unni,1936~）出版了《舞论》的又一种全译本，这是继高斯译本之后的第二种个人英译本。它是一种梵英对译本，其底本应为《舞论》的马拉雅兰语抄本。[①]

温尼的梵英对译本（下称“温尼本”）仍旧特色鲜明。首先，他在翻译中大量参考新护的《舞论注》，并适当选译新护的某些论述，以印证婆罗多《舞论》的相关论点。这对读者理解婆罗多原文和温尼的英译极为有利。

其次，温尼梵英对译本的第1卷为300多页的“引言”，该卷对《舞论》的版本来源、作者、文本及新护注疏等相关问题进行了深入探讨，并编制了几十页的《舞论》术语表，还附录了108式刚舞造像和喀拉拉邦地方戏剧表演图。这不仅提升了《舞论》的研究水平，也是《舞论》英译史上的一种创新，自然也有助于读者更好地理解译文或原文。

第三，温尼与1986年出版英译的几位匿名学者不同，他坚持独立翻译的原则，其译文带有鲜明的个人色彩，体现了学术原创的基本准则。

当然，温尼的某些译文带有太过随意、自由的色彩，这便削弱了其忠实于原文的可信度。例如：温尼关于《舞论》第9章第156颂（在温尼本中为第157颂，其梵文无异）的译文是：These poses are to employed with due consideration and propriety in sense. It should be more so in the case of women。[②]高斯的译文是：These gestures should be used by males as well as females with proper regard to place, occasion, the play undertaken and a suitability of their meaning。[③]合译本的译文是：Both men and women artistes shall employ these gestures with adequate consideration for the place, occasion and the performances intended to the stayed in the context of

① Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Delhi: Nag Publishers, 1998.
② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Vol.2, 2014, p.707.
③ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Manomohan Ghosh, Vol.1, Reprint, 2012, p. 188. 拙译是：“如合理关注地点、时间、表演、戏剧主题等，男性和女性均可采用这些各具特色的手势。”(IX:156)

the suitability of their meanings。[①]温尼偏离原文、自由发挥的译文不止于此。如果说这些是温尼译文的瑕疵所在，实不为过。

第四，温尼本保留了高斯译本和合译本没有收录的、历来有争议的“平静味”（śānta rasa）部分的译文，温尼还辅以新护的注疏进行解释。[②]这对学界而言，是一个利好之举，因其提供了难得一见且可参考的原文与译文。此外，温尼本还提供了《舞论》第17章的另一套36种诗相（lakṣaṇa）的译文，这是高斯译本和合译本未曾有过的。

总之，温尼本有双重效应：首先它提供了完全独立于高斯译本和合译本之外的“第三视角”，这对印度国外的学者、尤其是英语世界的学者而言，不啻为一道福音；其次，温尼虽然明言无意提供《舞论》的精校本，但其采用的梵文底本在某些地方有别于其他版本，这在客观上提供了新的研究素材。

大约在世纪之交，印度南方卡纳塔克邦的坎纳达语学者、小说家和剧作家阿迪耶·拉贾查利耶（Adya Rangacharya，又名R.V. Jagirdar，1904~1984）的《舞论》英译本（下称“阿迪耶译本”）出版。[③]据其夫人和女儿在“致谢”中透露，阿迪耶于1984年3月出版《舞论》的坎纳达语译本，并完成了除音乐部分外的《舞论》英译。他于1984年10月17日逝世后，其女儿莎西·德斯潘德（Shashi Deshpande）依据其父的坎纳达语译文，勉力补充完成了音乐部分的翻译。因此，阿迪耶的《舞论》译本实为其父女二人的合译产物。这样，迄今为止，《舞论》有了至少四个英译本。

关于阿迪耶译本，温尼的评价是：“阿迪耶·拉贾查利耶推出了一个简明的《舞论》意译本。这是一种很好的概述而非完整的翻译。他还有一个坎纳达语

① Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, Delhi: Sri Satguru Publications, Third Revised Edition, 2014, p.165.
② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Vol.2, 2014, pp.585-588.
③ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, reprint, 2016. 从2016版看，该书版权页写明初版于1984年，后于1999年、2001年、2003年、2007年、2009年、2014年、2016年重印。这里的初版应指阿迪耶的坎纳达语译本首版时间。笔者只掌握该书2007版和最新的2016版，后于2018年9月24日在英国国家图书馆（The British Library）查阅资料时发现了该书的初版，版权页标明其出版时间为1986年，具体信息如下：Adya Rangacharya, *Nāṭyaśāstra,English Translation with Critical Notes*, Bangalore: IBH Prakashana, First impression, 1986。

译本。”[①]这种评价是较为中肯的。

关于自己的译文，阿迪耶在该译本的“序言”中有过说明。从其说明可知，他以高斯的编订本为翻译基础，也参考了高斯的译文。他的初衷是为读者提供一种保持《舞论》精髓但又规避原著“缺陷”的普及型读物。阿迪耶身为小说家、剧作家，其作家气质对其翻译思路和风格产生了不可忽视的影响。只有联系译者本人的复杂身份，才可明白他的译本的基本特色。仔细审视可以发现，他的翻译在某种程度上是一种节译、编译或选译，如他对《舞论》第8、9、10章的处理便是如此。他将第9、10章合并翻译。[②]对于诗学研究极为重要的第17章（涉及诗相、庄严、诗德、诗病等重要概念），他并未翻译，而是以半页篇幅的说明打发了读者。[③]如以阿迪耶译本作为翻译、研究《舞论》的首选参考资料，必将遭遇许多障碍，这是由译者的初衷所决定的。

尽管存在诸多缺陷，阿迪耶译本仍有其独特的价值。他向广大读者普及古代文艺理论精髓的初衷是美好的，他的译作似乎也在很大程度上达到了这一目的。少数中国学者常常参考这一简明译本，便是明证。阿迪耶的做法，在印度国内也并非孤例。从另一个角度看，阿迪耶在翻译中常有新见、顿悟，并及时记录在案，这有利于读者的深入思考。他的许多脚注和尾注浸透了思考的痕迹，对于学界的研究或翻译不无启迪。

迄今为止，除了上述三种全译本和一种简明节译本外，印度学界还推出了其他一些篇幅不一的英译，其中最有代表性的应属女学者阿努帕·潘德（Anupa Pande，1960~）于1997年出版的《舞论》第28章及新护为该章所作疏解即《舞论注》的英译。[④]潘德采用的底本为以著名梵语学者M.R.格维（Manavalli Ramakrishna Kavi，？~1957）为首编订的四卷精校本《舞论》第28章（格维等的精校本下称“巴罗达本”，因其编订校勘者即巴罗达东方研究所，亦因其出版社位于古吉拉特邦的巴罗达）。潘德的英译不仅包括婆罗多的原文，也包

① Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Vol.1, 2014, p.13.

② Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, pp.81, 83-90.

③ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.137. 译者在“序言”中说，他关注戏剧学而非诗学，因此略去第 17 章未译。

④ Anupa Pande, *Abhinavabhāratī, Abhinavagupta's Commentary on Bharat's Nāṭyaśāstra Chapter-XXVIII: English Translation with Historical Critical Explanations*, Allahabad: Raka Prakashan, 1997.

括新护的注疏，这在《舞论》翻译史上是一个创举，因为此前关于新护《舞论注》的英译非常罕见。该章是婆罗多音乐论的总纲，新护的《舞论注》内容更加丰富，这更加大了翻译的难度。将近90页的译文，附录的注解达226个，占65页篇幅。也就是说，注解文字相当于译文的三分之二以上。书前还有20页的“引言”，介绍《舞论注》作者新护的宗教哲学背景。潘德的主要任务是翻译第28章的《舞论注》，但她同时翻译了《舞论》该章的婆罗多经文，客观上自然可以视为《舞论》的延伸性英译。从高斯译本、合译本到温尼本，它们对《舞论》音乐论部分的翻译存在许多令人困惑的地方，潘德的译本可以说在某种程度上缓解学界的焦虑或压力。

1936年，三位印度学者合作翻译的《舞论》第4章出版，后于1971年、1980年两度再版。[①]该书有一个长达16页的“引言”，图文并茂地介绍了南印度奇丹巴兰（Cidambaram）湿婆神庙的古典舞蹈雕像等背景知识。该书以《舞论》巴罗达本为翻译底本，首先以左页英语译文、右页配以相关动作示意图的方式，对该章331颂进行现代阐释。该书还附录了该章的梵语原文、93幅木雕舞蹈图和重要术语表。对于了解古典舞蹈的人而言，这是一本无法忽视的参考资料。

20世纪60至70年代末，印度学者阿查利亚·毗诃波提（Acārya Bṛhaspati,1918~1979）仿照新护为《舞论》作注的古代传统，以印地语疏解《舞论》第28章。他的学生、德里大学教授B.古普塔（Bharat Gupta, 1946~）在其师仙逝后，着手英译这本未及出版的印地语注疏。该译本于1996年正式出版。[②]古普塔除了翻译印地语注疏外，还对《舞论》第28章经文与阐释部分的词汇一一解释。这本书虽然没有直接翻译《舞论》的音乐论，但其对疏解的英译对学界深入了解婆罗多音乐论大有裨益。

D.S. 拉奥（D. Subba Rao）曾在研究《舞论》第二章时，附录了自己对该章

① Bijayeti Venkata Narayanaswami Naidu, Pasupuleti Srinivasulu Naidu and Ongole Venkata Rangayya Pandulu, eds. & tr. *Tāṇḍava Lakṣaṇa or The Fundamentals of Ancient Hindu Dancing*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., First Published, 1936, Third Edition, 1971, 1980.

② Bharat Gupt, Introduced and Translated, *Nāṭyaśāstra (Chapter 28), Ancient Scales of Indian Music, With Sañjīvanam Commentary of Acārya Bṛhaspati*, New Delhi: Brahaspati Publications, 1996.

的全部英译。[①]R.P.库尔卡尼（R.P. Kulkarni）在研究《舞论》第二章的论著最后，也附录了自己关于该章的英译文。[②]

据悉，印度国立梵文学院前任院长、著名梵学家R.特里帕蒂（Radhavallabha Tripathi，1949~）曾英译过《舞论》的部分章节。[③]

二、印度的《舞论》研究

由于《舞论》的抄本发现较晚、校勘编订难度大等缘故，高斯对《舞论》的英译始于20世纪40年代，但印度学者对《舞论》的相关研究比之要早，似可追溯到20世纪20年代。换句话说，迄今为止，印度学界的《舞论》研究已经走过了近百年的历史。这是一个不短的时间距离。可以粗略地将近百年的印度《舞论》研究划分为三个阶段：20世纪20年代至40年代末（约三十年），20世纪50年代初至70年代末（三十年），20世纪80年代初至今（四十年）。

先看看第一阶段的《舞论》研究。这一时期，印度两位梵语诗学史研究专家以各自的著作拉开了研究《舞论》的序幕。同时，其他几位实力派学者也以各自的著作或论文加入到探索婆罗多文艺理论思想的行列。他们的许多成果，至今还是世界梵学界的重要参考资料。这说明，第一阶段的《舞论》研究起点很高，为后世学者树立了不朽的"学术标尺"。

当代印度著名学者S.K.达斯（Sisir Kumar Das, 1936~2003）曾经将古代至近代的印度文学史划分为八个阶段，其中，最后一个阶段的时间跨度为1800年至1910年。他将此阶段的特点概括为Western Impact: Indian Response（西方冲击，印度回应）。[④]S.K.达斯还指出，19世纪，所有印度语言文学的基本关切是，如

---

① D. Subba Rao, "A Critical Survey of the Ancient Indian Theatre in Accordance with the Second Chapter of Bharata's Nāṭyaśāstra," see M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, "Preface to the First Edition,"1956, pp.426-454. Also see M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, Revised and critically edited by K.Krishnamoorthy, 1992, pp.421-449.

② 参见该书附录部分：R.P. Kulkarni, *The Theatre according to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, New Delhi: Kanishka Publishers, First Edition, 1994, Reprint, 2008。

③ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), "Introduction," Nepal-Version, 2015, x.

④ Sisir Kumar Das, *A History of Indian Literature, 1857-1910: Western Impact: Indian Response*, New Delhi: Sahitya Akademi, First Published, 1991, Reprinted, 2015, p.352.

何应对西方文明的冲击（impact）。"西方影响了印度作家的历史意识、他对过去的认识、他对进步的理解，总之，西方影响了他所有的生活态度……与欧洲文明的接触，造成了一种人类关系的新范式、一种新的历史意识、一种超越自身的宏大空间的归属感，也重新塑造了一种关乎自身的地理、宗教认同。所有这一切改变了文学活动的本质，自然也波及其他的社会实践。"[①]正是在这种东西碰撞、思想交融的历史背景下，度过世纪之交的印度学者在西方"线性历史"意识的感召下，于20世纪20年代同时推出两部梵语诗学史名著，探寻印度文明的历史深度。

S.K.代（Sushil Kumar De，1890~1968）于1923、1925年先后出版《梵语诗学史》（*History of Sanskrit Poetics*）第1、2卷，此书修订后于1960年合为一册再版，近700页。该书第1卷将婆罗多放在开头进行介绍，涉及婆罗多其人其作以及新护等十位疏解、阐发《舞论》的理论家。[②]代认为婆罗多既是戏剧、音乐等艺术领域的最早的理论家，但也是一个"臆想的作者"（supposed author），因为《舞论》的确切成书年代不可考，它显然经历了许多时期的学者的重新加工，很难判断现存文本在多大程度上代表了婆罗多的原始文本（original text）。[③]该书第2卷从《舞论》第17章的诗相、庄严、诗德、诗病等概念出发，探讨婆罗多的诗学观与后世诗学家的思想联系。[④]

另一位与代齐名的梵语诗学研究权威P.V.迦奈（P.V. Kane，1880~？）于1923年出版同名的《梵语诗学史》。1951年和1971年，迦奈的446页著作《梵语诗学史》（*History of Sanskrit Poetics*）先后在德里第三、四次再版，并于1987、1994、1998年多次重印，最近一次即第五次重印于2015年。这说明迦奈的著作更为流行。根据笔者2004至2017年间两次赴印访学、一次参会调研期间的观

---

① Sisir Kumar Das, *A History of Indian Literature, 1911-1956: Struggle for Freedom: Triumph and Tragedy*, New Delhi: Sahitya Akademi, First Published, 1995, Reprinted, 2015, p.2.

② Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics in Two Volumes*, Vol. I, Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, Second Revised Edition, 1960, pp.18-45; Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics*,New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, Third Edition,2019, pp.18-45.

③ Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics in Two Volumes*, Vol. I, 1960, pp.18-19; Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics*, 2019, pp.18-19.

④ Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics in Two Volumes*, Vol. II, 1960, pp.1-31; Sushil Kumar De, *History of Sanskrit Poetics*, 2019, pp.315-346.

察，迦奈的《梵语诗学史》仍在不断地印刷和销售，而代的大部头著作在印度各地书店难觅踪影。2020年1月，笔者在新德里一家书店发现代的著作第3版于2019年出版。迦奈在书中以40多页的篇幅介绍《舞论》及其注疏者。[①]迦奈说，《舞论》具有“百科全书的特点”（encyclopaedic character）。这部著作“或许是世界戏剧文学的独特之作。任何语言的戏剧论著，很难有《舞论》所涉范围的包罗万象与文学、艺术方面的洞察力”。[②]他指出，《舞论》第1至5章的内容或许是3世纪至4世纪时后人添加的。（p.20）因为婆罗多大胆地拔高演员的地位，促使后人加上了前边五章的内容。（p.22）关于该书的成型年代，他说：“无法确定《舞论》的上限，我们只能尝试确认某种可能的时限。”（p.43）他推断该书可能成型于公元350年至450年之间。（p.21）继而，他认为《舞论》应在公元3世纪成书。（p.47）迦奈还认为，难以断定《舞论》最初的作者是谁。（p.27）他推测，或许是古代某位精通传统艺术表演的人写成了《舞论》的雏形，为了纪念演员（bharata）一族，特以该词作为《舞论》之作者姓氏。（p.28）

作为文论史性质的著作，代和迦奈的《梵语诗学史》并未详细论及《舞论》更加广泛的主体内容，即使涉及也是浅尝辄止。即便如此，二人对《舞论》作者身份、成书年代和内容结构等的初步探索，仍然值得后世学者关注。

毋庸置疑，《舞论》的味论思想最引人瞩目。20世纪上半叶的印度学者论及它时，往往重视其味论的阐释和思考。例如，1926年，马德拉斯大学出版了A.商迦蓝（A. Sankaran）的《梵语文学理论批评：味论与韵论》（*Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit or the Theories of Rasa and Dhvani*）一书，1973年该书再版。商迦蓝称《舞论》作者婆罗多为head of the Rasa school（味论派魁首）和Father of Sanskrit literary criticism（梵语文学理论批评之父）。这是印度学者对婆罗多重大理论贡献和崇高历史地位的明确判断。其原文是：Being the earliest systematic exponent of the science, in addition to being at the head of the Rasa school, Bharata may justly claim the title of the Father of Sanskrit literary criticism

① P. V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, 2015, pp.10-55.

② P. V. Kane, *History of Sanskrit Poetics*, 2015, pp.39-40. 本段后文引用该书观点，在文中以括号标明引文的页码。

（作为梵语诗学最初的系统的倡导者，婆罗多不仅是味论派魁首，也自然担得起“梵语诗学理论批评之父”的称号）。[①]该书主要介绍婆罗多味论及新护的相关阐释。作者认为，以亚里士多德为代表的古希腊诗学并未影响梵语诗学的发生、发展，亚氏的《诗学》很少有对应于婆罗多味论、情由（vibhāva）、情态（anubhāva）和不定情（vyabhicāribhāva）的论述。“没有什么明确无误的迹象显示（梵语诗学）借鉴了希腊诗学，最大的可能是，梵语诗学是一种本土的原创（indigenous origin）。”[②]

有的学者将梵语诗学研究者V.拉克凡（V. Raghavan，1908~1979）、S.K.代、P.V.迦奈称为“卓越的现代三大仙”（the great modern ṛṣi-trayī）。[③]1940年，拉克凡出版《味的数量》（*The Number of Rasas*）一书。作为20世纪最早的一部味论诗学专著（1967年修订再版），该书共分十个部分，其中前四个部分探讨平静味。他认为，佛教经典《美难陀传》和耆那教经典《正修门经》（*Anuyogadvārasūtra*）等可能催生了第九种味即平静味的问世。他的观点是：“婆罗多确实只提及八种味。他没有将平静味列为第九种味。婆罗多《舞论》某些版本出现的平静味部分，肯定是平静味鼓吹者添加的。”[④]拉克凡在《东方研究学报》（*Journal of Oriental Research*）1933年第7卷和1934年第8卷上发表长篇连载论文《戏剧法和世间法：婆罗多戏剧的理想主义和现实主义》，以西方文论观照《舞论》的戏剧表演原理。[⑤]他引入亚里士多德等西方学者的相关理论，结合《舞论》的相关戏剧原理，对“戏剧法”和“世间法”进行考察，力求给予合理的现代定位。拉克凡还在《东方研究学报》1932年第6卷和1933年第7卷上发表长篇连载论文《戏剧风格》，探讨了婆罗多的戏剧风格论

① A. Sankaran, *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit of the Theories of Rasa and Dhvani*, New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation, 1973, p.17.

② A. Sankaran, *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit of the Theories of Rasa and Dhvani*, p.17.

③ Tapasvi Nandi, *Sahṛdayāloka: Thought-currents in Indian Literary Criticism*, Vol.1, Ahmedabad: L.D. Institute of Indology, 2005, p.2.

④ V. Raghavan, *The Number of Rasas*, Madras: The Adyar Library and Research Centre, 1940, p.15.

⑤ V. Raghavan, *Sanskrit Drama: Its Aesthetics and Production*, Madras: Paprinpack, 1993, pp.201-241.

等复杂问题，其相关思考非常深入。[①]该文观点常常被后人引述。

1940年左右，拉克沙古普塔在阿拉哈巴德大学完成了艺术方向的哲学博士学位论文，后于1950年出版，这就是《味的心理学研究》（*Psychological Studies in Rasa*）。该书把婆罗多味论放在梵语诗学史的理论长河中思考，且引入亚里士多德和叔本华等的西方思想资源，对其进行比较研究，显示出印度学者宽广的理论视野。作者别出心裁地以树状图显示产生味的八个决定性因素。[②]他还认为婆罗多对情（bhāva）的分类不科学，缺乏正确的理论基础。[③]

除了从味论出发研究《舞论》外，印度学者还对婆罗多的戏剧情节论展开深入探索。例如，1943年，麦因卡（T. G. Mainkar）向孟买大学提交博士学位论文《婆罗多〈舞论〉中的关节和关节支理论》（*The Theory of the Samdhis and the Samdhyangas in Bharata's Natyasaastra*）。该论文后来出版，并于1978年和1985年两次再版。第三次出版时，书名改为《梵语戏剧理论和剧作法》，原来的论文题目作为副标题出现。该书共分四章，最后一章论述西方戏剧理论与婆罗多戏剧关节论的相似，其标题为"《舞论》的戏剧理论和西方戏剧理论的相似"。[④]麦因卡还著有涉及古典戏剧理论的《梵语戏剧批评理论研究》。[⑤]

阿迪耶·兰迦查利耶于1947年出版《梵语文学中的戏剧》，后于1967年修订再版。他在书中对《舞论》出现的Bharata一词的复杂内涵进行了探索。[⑥]有的学者在艺术研究著作中不同程度地涉及《舞论》的乐舞论研究，如R.萨提亚纳拉亚那（R.Sathyanarayana）的《婆罗多舞研究》便涉及婆罗多的舞蹈理论。[⑦]

除上述著作外，巴罗达本《舞论》校勘本的首创者和最大功臣K.R.格维，也与其合作者在各卷的校勘本的"引言"等处，以各种方式对《舞论》的作者

---

① V. Raghavan, *Sanskrit Drama: Its Aesthetics and Production*, pp.242-315.

② Rakesagupta, *Psychological Studies in Rasa*,Vanarasi: Banaras Hindu University Press, 1950, p.93.

③ Rakesagupta, *Psychological Studies in Rasa*, p.165.

④ T. G. Mainkar, *Sanskrit Theory of Drama and Dramaturgy*, Delhi: Ajanta Publications, 1985, pp.177-187.

⑤ T. G. Mainkar, *Studies in Sanskrit Dramatic Criticism*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1971.

⑥ Adya Rangacharya, *Drama in Sanskrit Literature*, Bombay: Popular Prakashan, 1st edition, 1947, 2nd edition,1967, pp.25-29.

⑦ R.Sathyanarayana, *Bharatanāṭya: A Critical Study*, Mysore: Sri Varalakshimi Academies of Fine Arts, 1969.

身份、成书年代、主要内容等进行探索。

由此可见，20世纪20年代至40年代末，印度学者对《舞论》的研究一方面受到西方线性历史观的深刻影响，从而在梵语诗学史的纵向维度上考察《舞论》的价值，发掘印度文明的瑰宝，确立其经典的地位；另一方面，印度学者深受西方学术思潮的影响，自觉地以比较诗学心态研究《舞论》，从而对婆罗多的文艺理论体系进行现代定位。后一种研究视角一直沿用至今，成为20世纪以来印度比较诗学、比较美学的一大亮点。当然，由于《舞论》的音乐论部分研究难度很大，巴罗达本的编校尚未完成，印度学界对《舞论》的研究还存在一些缺憾，尚待后来的学者填补这些空白。

20世纪50年代初至70年代末的30年间，随着大英帝国的殖民主义势力退出印度次大陆，印度取得了民族独立，经历了印巴分治的地理之痛与心灵阵痛后，印度进入了愈合"创伤"与经济建国的复兴时期。印度学者对《舞论》的研究随之进入更为理想的阶段，标志之一是以《舞论》或其作者婆罗多命名的专题论著先后问世，从而弥补了第一阶段研究的某些不足。

1966年，阿迪耶·兰迦查利耶的《婆罗多〈舞论〉导读》出版，这似乎是20世纪最早冠以"婆罗多"与"舞论"字眼的著作之一。该书于2005年和2011年两次重印。除了"引言"和"结论"外，阿迪耶在书中分别介绍和论述了戏剧的起源与目的、戏剧表演、剧场与舞台、序幕仪式表演、形体表演、表演规则与风格、十种戏剧类型、戏剧情节、味论等九个专题，主要涉及《舞论》的戏剧论，基本不涉及舞蹈与音乐论。整体看，阿迪耶此书大致属于普及性读物，研究深度不够，但他也尝试对某些问题提出自己的看法，如他认为《舞论》中描述舞台祭祀的第三章"完全是（后人）添加的一章"（one whole interpolated chapter）。[①]但是，他的这一观点后来遭到印度学者R.特里帕蒂的反对。[②]

G.H.塔莱迦的《〈舞论〉研究》于1975年出版，这是作者在提交给普纳大学的博士学位论文的基础上修改而成的一部专题论著。该书具有相当的广度与深度，或许可视为20世纪以来印度学界，甚或世界梵学界关于《舞论》的第一

---

① Adya Rangacharya, *Introduction to Bharata's Natyasastra*,Bombay: Popular Prakashan, Second reprint, 2011, p.12.

② Radha Vallabh Tripathi, *Lectures on the Nāṭyaśāstra*, Pune: University of Poona, 1991, p.34.

部综合性研究著作。除“序言”“引言”和“结论”外，作者在书中以六章的主体篇幅，全面探讨了《舞论》的戏剧论、音乐论和舞蹈论。其六章标题依次为：“戏剧的目的”“表演（abhinaya）”“音乐与舞蹈”“剧场、剧团与观众”“舞台演出”“库迪亚旦剧（Kūṭiyāṭṭam，南印度喀拉拉邦的一种民间戏或舞剧）”。该书还附录四篇论文，题目分别是“梵剧中提示舞台表演的雕像”“古典刚舞”“东亚与东南亚的戏剧艺术”“古代印度的服饰”。书的最后部分附录了《舞论》的24种单手势与13种双手势示意图，各种弦乐、吹奏乐、打击乐与鼓乐示意图，古代剧场示意图，古代印度的舞蹈雕像，民间戏库迪亚旦的手势图与各类演出剧照等。值得注意的是，作者在附录的论文中介绍了中国、日本、柬埔寨、暹罗（泰国）、老挝、爪哇（印度尼西亚）、锡兰（斯里兰卡）和缅甸等东亚、南亚与东南亚国家的戏剧表演艺术，其目的在于探讨印度古代戏剧、舞蹈和音乐艺术对域外国家和地区的“文化软实力辐射”。他提到了中国京剧中的生、旦、净、丑概念，并提到唐代的50种水袖表演（sleeve movements），他的一个观点是：“中国古典戏剧中舞蹈、戏剧和音乐的紧密联系，很可能源自印度戏剧的影响。中国舞剧（dance-drama）的基本形式于公元7世纪至9世纪成型。”[①]

除了笔者所见到的上述两部英文专题著作外，还有一些从比较诗学视角研究《舞论》的著作，其中以1977年出版的R.L.辛格尔《亚里士多德与婆罗多的戏剧理论比较研究》最为典型，其他如1950年左右初版、1959年再版的K.C.潘迪《比较美学》（第1卷：印度美学）和1965年出版的K.查塔尼亚《梵语诗学批评及比较研究》等也不同程度地涉及《舞论》原理的比较研究。

辛格尔的《亚里士多德与婆罗多的戏剧理论比较研究》是印度乃至世界学术界最早对以《舞论》为代表的印度梵语戏剧理论和古希腊戏剧理论进行比较研究的著作之一。该书正文214页，主体内容分为九章，探讨主题分别为戏剧起源、婆罗多味论、亚里士多德“净化”论与婆罗多味论比较、悲剧与快乐、情节和戏剧整体性、角色与角色化、台词吟诵、戏剧语言、戏剧风格、其他相关

① G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra: With Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1975, p.298.

问题。该书从戏剧功能、语言、风格、情节、音乐、舞蹈等方面对婆罗多和亚里士多德的戏剧理论进行全面比较。作者对亚氏“净化”说和婆罗多味论的比较等值得注意。作者认为，亚里士多德和婆罗多是东西方戏剧理论的创始人。“净化”说和味论是解析两人戏剧观差异的钥匙。由于梵语戏剧以创造美学情味和追求人生解脱为目的，它缺乏西方意义上的悲剧。[①]可以说，这部著作将东西比较戏剧学研究大大地向前推进了一步。

K.C.潘迪的《比较美学（第一卷：印度美学）》是作者在提交给拉克瑙大学（Lucknow University）的博士学位论文的基础上修订而成的。为了与第一卷相呼应，潘迪还著有《比较美学（第二卷：西方美学）》。[②]该书第一卷共十一章，作者主要围绕味论、韵论、戏剧理论等展开论述，兼及其他诗学派别和音乐艺术。通观全书，可以发现一些比较研究痕迹。例如，在论述婆罗多的戏剧情节原素论（种子、油滴、插话、小插话和结局）时，潘迪以莎士比亚的戏剧理论和戏剧作品进行佐证。[③]

K.查塔尼亚的《梵语诗学批评及比较研究》共十二章。该书涉及T.S.艾略特诗学观和婆罗多的味论思想比较、《舞论》的戏剧结构论和希腊戏剧结构论比较等。作者还运用味论阐释瓦雷里和T.S.艾略特的诗歌。[④]

此外，还有一些学者在研究梵语戏剧表演或梵语戏剧理论、味论思想、新护美学思想等的著作与论文中，不同程度地涉及《舞论》的基本原理思考。例如，C.B.古普塔在贝纳勒斯印度大学攻读博士学位期间（1941~1949），先后师从该校梵语系两任主任穆克吉教授（S.C. Mukherjee）和维迪耶教授（P.L. Vaidya），完成了博士论文《梵语戏剧表演》（*Presentation of Sanskrit Plays*）。该论文修改后，以《印度戏剧起源及当代发展》为题，于1954年正式出版。该书主体内容为十二章，分别涉及印度戏剧的起源、剧场建造、戏剧化妆、乐

① R. L. Singal, *Aristotle and Bharata: A Comparative Study of Their Theories of Drama*, Punjab: Vishveshvaranand Vedic Research Institute, 1977, pp.90-93.

② Kanti Chandra Pandey, *Comparative Aesthetics(Vol.2),Western Aesthetics*, Varanasi: The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Second edition, 1972, Third edition, 2015.

③ Kanti Chandra Pandey, *Comparative Aesthetics(Vol.1),Indian Aesthetics*, Varanasi: The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Second edition, 1959, Fourth edition, 2008, pp. 387, 420-428.

④ K.Chaitanya, *Sanskrit Poetics: A Critical and Comparative Study*,Delhi: Asian Publishing House, 1965, pp.324-333.

舞、剧团人员、观众表演仪式和程式、戏剧类型、戏剧表演、当代印度语言的戏剧表演等主题。作者的基本理论出发点是《舞论》。该书的某些论述较有深度，例如，关于nṛtta、nṛtya和nāṭya等三个重要术语的分析便是如此。①还有许多以味论为核心主题的著作或论文，不同程度上涉及《舞论》。例如，已故古吉拉特著名梵语诗学研究者T.S.南迪在1973年出版基于其博士学位论文修改而成的《梵语诗学味论和韵论的起源与发展》，他在书中分析了婆罗多的味论。②

此外，还有一部国内学者罕见的大部头辞典值得一提，这便是格维的《婆罗多宝库：婆罗多等的音乐和戏剧论著专业术语及释义辞典》。③这部近千页的辞典首版于1951年、再版于1983年，它实际上是印度古典梵语文艺理论著作的重要片段汇编或重要观点摘录。对于全面而系统地研究《舞论》等古典文艺理论名著而言，该书具有无法替代的重要参考价值。

第二阶段里，印度学者也出版了一些以印地语、孟加拉语等现代印度语言研究《舞论》的著作。例如，1964年，德里大学印地语系教授纳根德罗再版了印地语著作《梵语诗学流变》，介绍了婆罗多、婆摩诃、檀丁、世主等18位梵语诗学家和25位印地语文论家及其著述。④该书将婆罗多放在首位，足见当代学者对《舞论》崇高地位的认可。

综上所述，与第一阶段相比，第二阶段的《舞论》研究有了长足的进步，它以印度学者的综合研究著作为标志，关于《舞论》的比较研究也继续走向深入。这为第三阶段更加丰富多彩的《舞论》研究做好了铺垫。

20世纪80年代至今的40年时间里，印度学界的《舞论》研究呈现出一派繁荣景象。它不仅表现为研究著作和论文不断增多，也表现为关于《舞论》的国际学术研讨会开始出现，这加快了印度古典文艺理论名著在当代传播的速度。

20世纪80年代以来，综合性的《舞论》研究英文著作包括R.特里帕蒂的

① Chandra Bhan Gupta, *The Indian Theatre: Its Origin and Development up to the Present Day*,Delhi: Motilal Banarsidass, 1954, pp.136-139.

② Tapasvi S. Nandi, *The Origin and Development of the Theory of Rasa and Dhvani in Sanskrit Poetics*, Dhmedabad: Gujarat University, 1973, pp.229-234.

③ M. Ramakrishna Kavi, ed. *Bharatakosa, A Dictionary of Technical Terms with Definitions Collected from the Works on Music and Dramaturgy by Bharata and Others*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, First edition, 1951, Second edition,1983.

④ Nagendra, *Bharatiya Kavyashastra Ki Parampara*, New Delhi: Neshanal Publishing House, 1964.

《〈舞论〉演讲录》①、瓦赞嫣（Kapila Vatsyayan，1928~）的《婆罗多〈舞论〉》②、阿努帕·潘德的《〈舞论〉传统与古代印度社会》③、阿努帕·潘德的《婆罗多〈舞论〉的历史文化研究》④、M.古普塔的《婆罗多〈舞论〉之〈舞论注〉与胜财〈十色〉之〈十色注〉研究》⑤等等。这一阶段，还出现了研究婆罗多《舞论》第2章剧场论的专著，如R.P. 库尔卡尼的《婆罗多〈舞论〉中的剧场》⑥、G·潘恰尔的《婆罗多的剧场和梵语戏剧表演面面观》⑦和H.V.夏尔玛的《中等方形剧场》⑧等。帕德玛·苏布拉玛尼娅于1997年出版《〈舞论〉与民族团结》，该书将《舞论》与印度民族团结的时代主题联系在一起。⑨她还于2003年出版系统阐释《舞论》第4章基本体式（Karaṇa）论或曰108式刚舞的专著

① Radha Vallabh Tripathi, *Lectures on the Nāṭyaśāstra*, Pune: University of Poona, 1991.

② Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, New Delhi: Sahitya Akademi, First Published, 1996, Reprinted, 2015.

③ Anupa Pande, *The Natyasastra Tradition and Ancient Indian Society*, Jodhpur: Kusumanjali Prakashan, 1993.

④ Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata*, Jodhpur: Kusumanjali Book World, 1996.

⑤ Manjul Gupta, *A Study of Abhinnavabhāratī on Bharata's Nāṭyaśāstra and Avaloka on Dhanañjaya's Daśarūpaka*, New Delhi: Gian Publishing House, 1987.

⑥ R.P. Kulkarni, *The Theatre according to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, New Delhi: Kanishka Publishers, First Edition, 1994, Reprint, 2008.

⑦ Goverdhan Panchal, *The Theatres of Bharata and Some Aspects of Sanskrit Play-production*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, First Published, 1996. 该书的主体内容为以下九章："引言：婆罗多戏剧的社会文化背景""（剧场）重建的方法及其他""主体与附件的分析：剧场（建造）的原理""婆罗多的舞台表演""舞台技巧：Paṭa、Yavanikā 和 Citrayavanikā 等帘布的运用""妆饰表演：化妆、服饰和道具""侧房（Mattavāraṇī）""婆罗多之前或之后的跋娑及其舞台表演技巧""19世纪中期以来印度各地的梵语戏剧表演"。——笔者尚未掌握该书，2017 年 11 月 16 日，笔者第二次造访特里帕蒂教授曾经工作的印度国立梵文研究院时，在该院图书馆查阅文献时见到了这部书。此处介绍，主要依据当时手机拍摄的几幅图片。

⑧ H.V. Sharma, *Caturaśra Madhyama Nāṭyamaṇḍapa*, New Delhi: National School of Drama, 2001.

⑨ Padma Subrahmanyam, *Nāṭyaśāstra & National Unity*, Tripunithura(Kerala): Sri Ramavarma Government Sanskrit College , 1997.

《基本体式：印度与印度尼西亚共享的舞蹈密码》。[①]尼赫鲁大学梵语和泰米尔语教授K.米拉卡什出版了《泰米尔语和梵语文学理论批评》，对《舞论》和泰米尔语著作《朵伽比亚姆》进行深入的比较研究。[②]

印度近年来出现了《〈舞论〉指南》[③]等普及《舞论》的通俗读物或教材。有的学者在全面探索印度古代知识体系时，将《舞论》与《摩奴法论》《句词论》等梵语文化经典一并列入思考的范围。[④]

印度学者还出版了与《舞论》相关的一些工具书。例如，1994年，印度学者N.古普塔（Naresh Gupta）出版《〈舞论〉术语汇编》。[⑤]1981年，R. 乌帕迪耶耶（Ramji Upadhyaya）出版了40页的一个小册子《〈舞论〉专用术语索引》，此书于1996年再版。[⑥]这个索引几乎囊括了所有重要的《舞论》术语。早在1986年，R. 特里帕蒂主编的《〈舞论〉文献录》就出版了。[⑦]后来，他还主编

① Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*,Vol. 1: A Historic and Archaeological Perspective, Chennai: Nrithyodaya, 2003; Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*,Vol. 2: A Dancer’s Perspective, Chennai: Nrithyodaya, 2003; Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*,Vol. 3: A Visual Elucidation, Chennai: Nrithyodaya, 2003. 特别感谢印度新德里英迪拉·甘地国立艺术中心（Indira Gandhi National Centre for the Arts, 简称 IGNCA）图书馆馆长 Ramesh C. Gaur 先生（他曾来华访问），他惠允笔者于2020年1月17日在该中心图书馆复印帕德玛女士的上述三卷本著作。同时感谢印度艺术学院（Sangita Nataka Academy）图书室的 Praveen Dureja 先生，他为笔者提供了 Gaur 先生的联系方式，并无比热情地帮助笔者联系 Gaur 先生，使笔者很快地如愿复印到三卷本。

② K. Meenakshi, *Literary Criticism in Tamil and Sanskrit(Tolkapiyam-porulatikaram and Sanskrit Alankara Sastra)*, Chennai: International Institute of Tamil Studies, 1999.

③ Vasanta Vedam, *A Handbook on Natyasastra*, Chennai: Bhaktavatsalam Nagar, 2003.

④ Makarand Paranjape, "Reading the First Adhyāya of the *Nāṭyaśāstra*," see Kapil Kapoor, Avadesh Kumar Singh, eds. *Indian Knowledge Systems*, Vol.2, Shimla: Indian Institute of Advanced Study, New Delhi: D.K. Printworld, 2005, pp.350-360

⑤ Naresh Gupta, *A Glossary of Nāṭyaśāstra*, Delhi: Sri Satguru Publications, First edition, 1994.

⑥ Ramji Upadhyaya, *Technical Terms in Nāṭyaśāstra: An Index*,Varanasi: Chowkhamba Vidya Bhawan, First Edition, 1981. Second Edition, 1996.

⑦ Radha Vallabh Tripathi, ed. *Bibliography on Nāṭyaśāstra*, Sagar: University of Sagar, 1986. 笔者未掌握此书，书名等源自特里帕蒂《〈舞论〉演讲录》（第 117 页）透露的信息。

并出版了两卷本印地语版《舞论百科全书》（或译《舞论大全》）。[①]他为21世纪《舞论》研究的系统化做出了独特的贡献。

近年来，不断出现以各种印度地方性语言出版的著作再被译为英语出版的情形，这显示印度方言区的学者不甘寂寞，将自己的著述推向更为广阔的学术天地，展现自己所在语言区的文化软实力，其中也有涉及《舞论》的研究著作，如德里大学梵语系教授B.M.查杜拉韦迪于1988年出版的印地语著作《味论的未知一面》（*Rasa Siddhānta Ke Anālocita Pakṣa*）被一位学者以《味论未探的若干问题》为题译为英语出版，[②]拉奥（P.S.R. Appa Rao）的泰卢固语著作《〈舞论〉专论》被另一位印度学者译为英语出版。

① Radhavallabh Tripathi, ed. *Encyclopaedia of Nāṭyaśāstra*, Vol.1-2, New Delhi: New Bharatiya Book Cooperation, Second Revised & Enlarged edition, 2012. 该书首版时间未知。2017 年 11 月 16 日，笔者第二次造访特里帕蒂教授曾经工作的印度国立梵文研究院时，在该院图书馆查阅文献时见到了这部关于《舞论》的两卷本印地语著作《舞论百科全书》（或译《舞论大全》）。2020 年 1 月 7 日，笔者终于在新德里购得该书。该书作者把《舞论》放在印度和西方传统的历史背景中，对其主要内容和相关注疏进行系统介绍，同时深入思考了梵语戏剧传统和梵语经典之间的内在关系。该书目录大致包括以下内容：第一卷：1.《舞论》简介（包括创作时间、作者身份、语言特色等）；2.《舞论》同其他经典的关系（涉及《舞论》与梵语诗学、语法学、绘画与造像艺术等的关系）；3.《舞论》与梵语文学（涉及《舞论》与吠陀、《摩诃婆罗多》、跋娑、迦梨陀娑、薄婆菩提、王顶的文学关系）；4. 梵语戏剧的表演传统；5. 梵语文学的戏剧表演概况；6. 与《舞论》相关的大师系谱（介绍跋吒·洛罗吒、商古迦、跋吒·那耶迦、跋托·道多和新护等疏解《舞论》的著名理论家）；7.《舞论》相关的后期著作（介绍《毗湿奴法上往世书》《火神往世书》《表演镜》《艳情光》《文镜》《乐舞渊海》《味花簇》《艳情花簇》《文萃》等 20 多部梵语文艺理论著作或涉及文艺理论的往世书）；8. 西方的戏剧思想及其戏剧传统（介绍亚里士多德、贺拉西、柯勒律治、易卜生、布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基等西方文艺理论家）；9.《舞论》与现代舞台艺术（涉及婆罗多与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特的比较）；10. 梵语戏剧与印度民间戏剧；11. 薄婆菩提对民间戏剧的影响；12.《舞论》与民间戏剧传统；13. 梵语戏剧与世界戏剧；14.《舞论》与亚洲舞台；15. 梵语舞台传统的联系（祭祀仪式、序幕表演、面具等）；16. 梵语戏剧中的道具。第二卷：1. 幕布；2.《舞论》相关的鲜为人知的文献，3. 参考文献（主要收录梵语、阿萨姆语、奥里亚语、乌尔都语、坎纳达语、古吉拉特语、泰卢固语、泰米尔语、旁遮普语、孟加拉语、马拉提语、马拉雅兰语、印地语和英语文献，涉及印度古典戏剧、音乐、舞蹈、美术和工巧建筑等领域的研究）。该书按字母顺序对《舞论》的专业术语进行了全面的解释，并列出了与《舞论》传统相关的近 50 部著作，作为其相关内容的例证或注释。它还引用了吠陀、奥义书、往世书以及音乐、舞蹈、绘画、历史、文学等领域的大量古代经典文献。此书还列出了与《舞论》相关的两千条术语及其例证、解释和评论。由于独特的创新性，此书获得专为哲学类书籍设置的“神格尔”奖。感谢广东外语外贸大学印地语教师田克萍老师在百忙中为笔者翻译和解释该书的内容简介、前言、目录和作者介绍等。笔者非常期待国内的印地语学者对该书进行翻译和研究。

② B. M. Chaturvedi, *Some Unexplored Aspects of the Rasa Theory*, tr. by P. Sri Ramachandrudu, Delhi: Vidyanidhi Prakashan, 1996.

1989年，印度普纳大学梵语系梵文高级研究中心（Centre for Advanced Study in Sanskrit，简称CASS）邀请R. 特里帕蒂做了几次关于《舞论》的专题演讲。1991年，该中心整理出版了演讲的结晶即《〈舞论〉演讲录》。特里帕蒂在“序言”中承认，《舞论》的鸿篇巨制和跨学科性使任何一位研究者都面临艰巨挑战。这与另一位学者的观点完全一致。[①]该书主体内容分为六讲：“戏剧吠陀：全面的戏剧观”“戏剧祭祀：戏剧仪式和仪式剧”“历史传说《摩诃婆罗多》与《舞论》”“《舞论》与跋娑”“《舞论》与迦梨陀娑”“《舞论》：人民的戏剧与民间文学”。该书的五篇附录论文涉及戏剧仪式表演、迦梨陀娑戏剧、薄婆菩提的戏剧、宫廷剧和神庙剧等主题。特里帕蒂的演讲引经据典，除了重点参考《舞论》和《舞论注》的原文外，还参考了四大吠陀、《百道梵书》（*Śatapatha Brāhmaṇa*）、《摩诃婆罗多》等经典与迦梨陀娑、跋娑等古典文学大家的作品，这使其论述充满了博学智慧的深度、广度和魅力。例如，书中对戏剧祭祀、《舞论》与跋娑关系的相关分析颇具功力，令人耳目一新。[②]作者也引用了许多前人和同时代学者的观点，以印证自己的见解。总之，虽然这是篇幅不大的118页小书，但其学术含量却可以时下流行术语如“干货满满”来形容。特里帕蒂可以视为健在的《舞论》研究权威之一。

瓦赞嫣是当代印度享有很高国际声望的著名古典艺术研究者，其研究领域横跨舞蹈、戏剧、绘画、雕刻、建筑艺术等多个领域。她的《婆罗多〈舞论〉》初版于1996年，后于2001、2003、2005、2007、2011和2015年六次重印，由此可见该书受印度学界重视的程度。除“引言”和“结语”外，该书主体结构分为七章：“婆罗多的作者身份置疑”“《舞论》的前文本与语境”“原始文本”“《舞论》的潜文本和显文本”“文本与原创”“文本的引进与传播”“文本与注疏者”。瓦赞嫣凭借几十年的印度古典文艺理论研究、艺术田野考察经验，兼具广袤的东西文化视野，言说间高屋建瓴，下笔处旁征博引，显示出一位智者的博学睿智，她的观点多有发人深思或醍醐灌顶之感。书末附录的112种《舞论》抄本信息颇为珍贵，其中涉及梵语天城体、南迪城体

① Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, p.13.
② Radha Vallabh Tripathi, *Lectures on the Nāṭyaśāstra*, pp.32-44, 61-71.

（Nandi Nagari）、泰米尔语、尼瓦尔语（Newari）、泰卢固语、马拉雅兰语、卡纳莱塞语（Kanarese）和泰米尔语等各种语言或字体。[①]可以说，这部书奠定了瓦赞嫣的《舞论》研究权威的地位。

阿努帕·潘德（Anupa Pande，1960～）的《〈舞论〉传统与古代印度社会》[②]和《婆罗多〈舞论〉的历史文化研究》[③]是印度《舞论》研究界的重要收获。前一书是作者的印度大学拨款委员会（U.G. C.）研究项目的结晶，后一本书是作者在1987年提交给阿拉哈巴德大学的副博士（D. Phil.）学位论文基础上修改而成的。前一书主要从广阔的历史文化背景与民间艺术传统出发，考察以婆罗多《舞论》为代表的古典文艺基本原理及其与其他作家、其他艺术的历史关联。《婆罗多〈舞论〉的历史文化研究》聚焦于《舞论》的本体研究。该书12章的主题依次为：“《舞论》及其成书年代”“《舞论》体现的古代印度剧场”“戏剧理论与实践”“地理视野与物质文化”“社会生活面面观：结构、组织与价值”“舞蹈与手势语”“音乐体系的发展：神乐与歌曲”“音乐体系的原理与结构”“戏剧音乐：达鲁瓦歌曲”“韵律与节奏”“乐器”“婆罗多味论与印度美学的奠基”。从这些论述主题看，潘德论著的综合性丝毫不亚于G.H.塔莱迦于1975年出版的《〈舞论〉研究》一书。或许可以说，任何一位研究《舞论》的学者，既无法绕开特里帕蒂和瓦赞嫣两位学者的宏论，也不能忽视潘德和塔莱迦二人的综合研究著作。对于全面而系统的《舞论》研究而言，后二人的论著或许更为重要。

拉奥（P.S.R. Appa Rao）《〈舞论〉专论》是一部有特色的泰卢固语著作。由于拉奥曾以泰卢固语翻译过《舞论》，其论著便以《舞论》28章的标题（作者省略了第11章、第28至34章共8章的内容未论）为线索，对婆罗多的文艺理论思想进行全面思考。作者的相关论述具有相当的深度，力求对婆罗多等古代文

① Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, pp.180-208.
② Anupa Pande, *The Natyasastra Tradition and Ancient Indian Society*, Jodhpur: Kusumanjali Prakashan, 1993.
③ Anupa Pande, *A Historical and Cultural Study of the Nāṭyaśāstra of Bharata*, Jodhpur: Kusumanjali Book World, 1996.

艺理论家的思想有所阐发，这也许是他的书得以英译的主要原因。①

帕德玛·苏布拉玛尼娅是一位优秀的婆罗多舞表演艺术家，她曾以《印度舞蹈和雕塑中的舞蹈基本体式》（*Karanas in Indian Dance and Sculpture*）获得南印度的安纳玛莱大学（Annamalai University）的博士学位（1978年完成撰写）。她后来开办了家庭舞蹈学校“起舞”（Nrithyodaya），向年轻一代教授婆罗多舞。为了增强青年一代的民族文化自信，她身体力行，以开办传习营（Siksha Camps）或曰传统舞蹈培训班的形式，推广《舞论》所代表的印度古典艺术。1987、1988和1989年，她和其他人一道在印度国内组织了三次“印度《舞论》传习营”（Bhratiya Nāṭyaśāstra Siksha Camps）活动，1988年还将这一活动推广到美国。每一期传习营接纳50名营员，学习与《舞论》相关的理论与艺术表演。②她还在2003年出版了系统阐释婆罗多的舞蹈基本体式（Karaṇa）论的专著《基本体式：印度与印度尼西亚共享的舞蹈密码》（*Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*）。此前，她出版了颇见功力的《婆罗多艺术今昔》（1979年）和《〈舞论〉与民族团结》（1997年）两本英语著作。1985年，帕德玛出版图文并茂的泰米尔语婆罗多舞研究著作《婆罗多艺术原理》，该书后于1991、1996、2000、2003、2005、2009、2012、2013、2015、2016、2018年再版（或重印）11次。③由此可见，她是当代印度舞蹈和造像艺术研究领域的重要人物之一，也是颇受欢迎的表演艺术家之一。

1992年，帕德玛受一个学术机构的邀请，发表了系列演讲。1997年出版的英语著作《〈舞论〉与民族团结》，便是这些演讲的提炼。该书主体内容分为九章，标题依次为：“印度关于团结统一的本土视角”“《舞论》概述”“《舞论》的文化基础”“《舞论》与印度文学”“《舞论》与经典（Āgamās）”“《舞论》面面观”“《舞论》与当代地方艺术”“非凡的时空迷幻”“复兴经典：时代的需要”。从这些论述主题看，帕德玛聚焦的是对

① P.S.R. Appa Rao, *Special Aspects of Natyasastra(Telugu Original)*, tr. by H.V. Sharma, New Delhi: National School of Drama, 2001.

② Padma Subrahmanyam, *Nāṭyaśāstra & National Unity*, Tripunithura(Kerala): Sri Ramavarma Government Sanskrit College , 1997, pp.179-187.

③ Padma Subrahmanyam, *Bharatha Kalai Kotpadu*(in Tamil), Chennai: Vanathi Pathippakam, First Edition, 1985, 12th Edition, 2018.

《舞论》的历史、宗教与文化维度的解读，也关注它对当代印度和世界文艺发展的现实价值。值得注意的是，正如书名所显示的那样，帕德玛的首要关切是《舞论》在印度的民族团结方面究竟可以发挥多大的“文化粘合剂”作用。她说：“缺乏一致的自尊，也是过于崇洋媚外、对印度传统遗产缺乏尊重的缘由。”①这便可以理解她的另一个观点：“假如《舞论》可以展示次大陆的文明统一性（unity），在我们星球所谓印度次大陆的这么小的区域，我们还需要什么别的证据确认它的作用？”②帕德玛认为《舞论》的36章“必定是由最初的演员（Ādi-Bharata）即婆罗多（Barata）一人的思想创作或连缀起来的。”③

1992年，H.戈文达拉詹出版《〈舞论〉与婆罗多舞》。该书主体内容为5章，标题分别是：“婆罗多舞”“婆罗多舞中的纯舞”“婆罗多舞中的情味舞”“婆罗多舞中的表演”“通行术语的理解与误解”。作者依据《舞论》相关原理和婆罗多舞的基本规则、术语，对后者受前者影响的情况与历史变异作了较为全面的说明。她说，如不深入了解泰米尔语中表示舞蹈基本体式或动作的阿达乌（aḍavu），很难学好婆罗多舞。“一个阿达乌本质上指动作。因此，它可比拟为《舞论》和其他舞蹈论著中提到的karaṇa（基本体式或基本动作）。karaṇa也是基本的舞蹈单位（nṛtta units），它被描述为包括脚位（sthāna）、步伐（pādacāri）和舞蹈手势（nṛtta hasta）。karaṇa 也自然有动作的意思……尽管karaṇa和aḍavu都指舞蹈的基本单位，但二者并无任何相似之处。这清楚地说明《舞论》等著作成型的时代，舞蹈基本技巧与今天迥然相异。很明显，源自古代表演风格的舞蹈传统出现了严重的断裂。这只是进一步说明了这么一个事实：最好将婆罗多舞视为一种‘新古典’（neo-classical）艺术形式，因为即便就基本的舞蹈单位而言，它与《舞论》所载存在差异。”④作者还指出：“就舞蹈技巧和形式而言，婆罗多舞现在几乎不从《舞论》和其他论著中汲取灵感。艺术似乎大致偏离了自己的根源。的确，变化是自然法则，人类活动的每一个

① Padma Subrahmanyam, *Nāṭyaśāstra & National Unity*, p.8.

② Padma Subrahmanyam, *Nāṭyaśāstra & National Unity*, p.199.

③ Padma Subrahmanyam, *Nāṭyaśāstra & National Unity*, p.42.

④ Hema Govindarajan, *The Nāṭyaśāstra and Bharata Nāṭya*, New Delhi: Harman Publishing House, First Edition, 1992, pp.22-23.

方面都遵从社会的这一内在动力，它互换变迁。当今的舞蹈艺术不可能是几个世纪以前的样子。这也是值得欢迎的，否则会导致艺术的全面衰落。”①

H.V.夏尔玛的《中等方形剧场》是一部正文只有102页的小书，但它不乏学术价值。作者在书中以下述十一章标题展开论述：“地基”“《舞论》第二章”“思考”“分析”“遥远的证据”“操作”“画面”“要素”“运用”“音响效果”“美学”。作者引用了多人的研究成果，提出了自己的一些观点。例如，他认为中等方形剧场比矩形中等剧场可容纳更多的观众。②

印度近年来出现了普及婆罗多艺术原理的一些通俗读物。以2003年首版发行的《〈舞论〉指南》为例，这本书的正文为177页，主要面向学习婆罗多《舞蹈》的戏剧与舞蹈原理的学生，它没有涉及婆罗多的音乐论。该书分为六个部分，主要介绍舞蹈的历史、剧场（包括序幕仪式表演、服饰和道具等）、形体表演、面部表演（包括味论）、戏剧（包括“十色”等）和其他相关问题。作者以浅显易懂的语言，介绍婆罗多戏剧、舞蹈论的精髓，她还提供了一些珍贵的信息，如指出《舞论》第四章的108式刚舞的雕刻，可见于泰米尔纳杜邦的五个神庙，其中包括位于奇丹巴兰（Cidambaram）的舞王神婆庙（Naṭarāja temple）。③截至2008年，《〈舞论〉指南》已经重印两次，由此可见其受欢迎程度。

印度学者R.L.辛格尔说：“味不仅是诗歌与戏剧的灵魂，也是音乐、舞蹈与绘画的灵魂。”④B.古普塔指出：“There is no word in the history of Indian aesthetics which acquires a greater significance than rasa（印度美学史上没有哪个词比味更加重要）。”⑤与此前一样，许多印度学者对以婆罗多、新护二人为代表的味论研究非常关注，倾向于将《舞论》与新护的《舞论注》联系起来

① Hema Govindarajan, *The Nāṭyaśāstra and Bharata Nāṭya* , pp.109-110.

② H.V. Sharma, *Caturaśra Madhyama Nāṭyamaṇḍapa*, New Delhi: National School of Drama, 2001, p.86.

③ Vasanta Vedam, *A Handbook on Natyasastra*,Chennai: Bhaktavatsalam Nagar, First edition, 2003 Reprint, 2006, 2008, p.57.

④ R. L. Singal, *Aristotle and Bharata: A Comparative Study of Their Theories of Drama*, Punjab: Vishveshvaranand Vedic Research Institute, 1977, p.188.

⑤ Bharat Gupta, *Dramatic Concepts: Greek & Indian, A Study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*, New Delhi: D.K. Printworld, First Published, 1994, Fourth impression, 2016, p.260.

进行阐释。他们的英语著作或论文集包括：《味论面面观》①、《文学的感情基础》②、《味论新解》③、M.古普塔的《〈舞论注〉和〈十色注〉研究》④、《味论未探的若干问题》⑤、双语（英语与印地语）论文集《味的概念：兼论新护》等。⑥这些书均程度不同地涉及《舞论》第6、7章相关理论的现代阐释。其他涉及梵语戏剧学研究的著作或论文集也程度不一地涉及婆罗多戏剧原理探索，例如，《梵语戏剧和剧作法》⑦和《梵语戏剧和戏剧表演面面观》⑧便是如此。

以《舞论》为基点的比较戏剧学或比较诗学研究成果也层出不穷，其中的某些代表性著作再版或多次印刷。这说明，当代印度学界重要的比较诗学研究成果受人重视，研究者不乏其人。1988年，拉克瑙大学英语系M.S.库斯瓦哈教授主编的论文集《印度诗学与西方理论》出版。他在前言中说，这本书主要是在西方文论的参照下检视印度诗学的价值。“它既针对梵语学者，也针对英语学者。前者可以借机审视当前语境中传统文学理论的有效性，后者可以从他们向来忽略的丰富遗产中学到一些东西。”⑨这标志印度学者已经前进到考察梵语诗学批评运用价值的地步。该书由印度多所大学的英语系教授或学者撰稿。该书正文分为三个部分。第二部分是专题性研究，以味论、韵论等为基点，进行跨文化比较研究。1994年，B.古普塔的《希腊印度的戏剧观：〈诗学〉和〈舞

① V. M. Kulkarni, ed. *Some Aspects of the Rasa Theory: A Collection of Papers read at the Rasa Seminar*, Delhi: B.L. Institute of Indology, 1986.

② Nagendra, *Emotive Basis of Literatures*, New Delhi: B. R. Publishing Corporation, 1986.

③ Brahmanand Sharma, *Reassessment of Rasa Theory*, Jaipur: Champa Lal Ranka & Co., 1985.

④ Manjul Gupta, *A Study of Abhinavabhāratī on Bharata's Nāṭyaśāstra and Avaloka on Dhanañjaya's Daśarūpaka*, Delhi: Gian Publishing House, 1987.

⑤ B. M. Chaturvedi, *Some Unexplored Aspects of the Rasa Theory*, tr. by P. Sri Ramachandrudu, Delhi: Vidyanidhi Prakashan, 1996.

⑥ S.C. Pande, ed.*The Concept of Rasa with Special Reference to Abhinavagupta*, Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 2009.

⑦ Biswanath Bhattachrya, *Sanskrit Drama and Dramaturgy*, Delhi: Sharada Publishing House, First Published, 1974, Second edition, 1994.

⑧ S.S. Janaki, *Some Aspects of Sanskrit Drama and Dramaturgy*, Chennai: The Kuppuswami Sastri Research Institute, 2005.

⑨ M. S. Kushwaha, ed. *Indian Poetics and Western Thought*,"Preface,"Lucknow：Argo Publishing House, 1988.

论〉研究》一书出版,后于1996、2006和2016年三次重印。继1977年R.L.辛格尔出版《亚里士多德与婆罗多的戏剧理论比较研究》一书十七年后，古普塔延续了印度学者对亚里士多德和婆罗多两位东西方戏剧理论巨匠的探索热情。该书涉及婆罗多味论和亚氏净化说等重要理论的比较。[1] 2000年，由库斯瓦哈主编的论文集《印度和西方的戏剧理论与实践》出版。该书的某些论文涉及婆罗多和亚里士多德戏剧理论比较。例如，其中的一篇论文指出，与味论相比较，净化说存在“明显的缺陷”：首先，它不能得到满意的解释或验证；其次，它只局限于悲剧的体验，不能如味那样运用于其他文学形式；再有，净化说只有“净化或治疗功能”，不能像味那样，使人“得到一种积极的美学体验”。[2]

以婆罗多为代表的味论在当代学术语境中，也有真正意义上的批评实践，这便是印度学界的梵语诗学批评运用。1982年，R.K.特莉卡出版了自己在提交给德里大学的博士学位论文基础上修改而成的著作《波那作品中的庄严》。该书或许是印度学界最早进行梵语诗学批评实践的博士论文，作者利用婆罗多味论和庄严论进行文学鉴赏与评析。特莉卡在“引言”中说：“波那对庄严（修辞格）的娴熟运用常常有助于味的激发……尽管《迦丹波利》中的主味是艳情味，《戒日王传》的主味是英勇味，读者仍能在其作品中品出其他的几种味。”[3]1997年，普里雅达什·帕特奈克出版了令学界耳目一新的著作《美学中的味：味论之于现代西方文学的批评运用》。这是印度乃至世界范围内以味论系统研究西方文学的第一本著作。该书于2004、2013年两次重印。著名梵语诗学研究者、梵语诗学名著译者K.克里希纳穆尔提在该书前言中说：“我钦佩帕特奈克博士的韧劲和虔诚。他将味论分析用在了当代经典上。据我所知，这种尝试乃是同类书中的第一本。”[4]该书主体分为十一章。第一、二章介绍味论一般原理和九种味之间的

① Bharat Gupta, *Dramatic Concepts: Greek & Indian, A Study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*, NewDelhi: D.K.Printworld, First Published, 1994, Fourth impression, 2016, 1994, pp.255-263.

② M. S. Kushwaha, ed. *Dramatic Theory and Practice Indian and Western*, Delhi: Creative Books, 2000, p.12.

③ Raj Kumari Trikha, *Alankaras in the Works of Banabhatta*,"Introduction,"New Delhi: Parimal Publications, 1982, XXII.

④ P. Patnaika, *Rasain Aesthetics: An Appreciation of Rasa Theory to Modern Western Literature*,"Foreword," New Delhi: D. K. Print World, First Published, 1997, 2nd impression, 2004, 3rd impression, 2013.

关系。第三至十章分别利用婆罗多和新护论及的九种味（艳情味、滑稽味、悲悯味、英勇味、暴戾味、奇异味、恐惧味、厌恶味和平静味）点评东西方文学。作者认识到，现代文学已给味论带来挑战，但他自信地说：“非常有趣的是，一种一千五百年前的古老理论还能用来评价现代文学，而西方文学家却不得不为此提出新的理论。”[1]他认为，运用味论评价当代作品肯定会遇上一些困难，但理论是活生生的，它会在成长变化中适应时代的需要。他说：“希望味论这一宝贵的理论能被现代论者继续采用，以使古老传统长存于世。”[2]

就印地语等现代印度语言而言，也出现了很多专题研究或部分涉及《舞论》的著作或论文、论文集。例如，著名印地语学者德维威迪于2007年出版了印地语著作《梵语诗学批评史》，对梵语诗学和印地语文论发展史做出了全新的探索。该书第四章题为“梵语诗学大师”，主要介绍印度独立以前的四十九位著名梵语诗学家，包括婆罗多、檀丁、婆摩诃和18世纪的纳拉辛哈·格维等人。[3]

20世纪80年代以来，印度学界的《舞论》研究有一个非常引人瞩目的现象，那便是以召开国内或国际学术研讨会的方式探讨《舞论》及其相关文本。例如，1982年，位于古吉拉特邦北部的B.L.印度学研究所主任库尔卡尼（V. M. Kulkarni）组织了一次“味论研讨会”（Rasa Seminar），参与会议并宣读论文的包括一些著名的梵语、英语、马拉提语和古吉拉特语学者，如K. 克里希纳穆尔提和T.S.南迪等。[4]会议论文集后来汇编成册出版，这便是前述的《味论面面观》。1992年4月13至15日，位于印度新德里的音乐与戏剧学院（Sangget Natak Akademi）主办了一次研讨会，主题为“《舞论》：文本或语境”。会议论文集后来汇编成册出版，这便是《知识、传统、文本：婆罗多〈舞论〉研究》。[5]1995年11月，卡里库特大学（Calicut University）梵语系组织了一次题为“鲜活的印度《舞论》传统”的学术研讨会，会议论文大部分收入著名梵语诗

① P. Patnaika, *Rasain Aesthetics*, p.254.

② P. Patnaika, *Rasain Aesthetics*, p.256.

③ Rewāprasāda Dwivedī, *Sanskrit Kāvyaśāstra kāĀlocanātmaka Itihāsa*,Varanasi: Kalidasa Samsthana, 2007.

④ V. M. Kulkarni, ed. *Some Aspects of the Rasa Theory: A Collection of Papers read at the Rasa Seminar*, "Preface," Delhi: B.L. Institute of Indology, 1986.

⑤ Amrit Srivastava, ed. *Knowledge Tradition Text: Approaches to Bharata's Natyasastra*, "Publisher's Note," New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2007.

学研究者C.拉京德拉主编的论文集《鲜活的〈舞论〉传统》。[①]2007年，印度新德里的英迪拉·甘地国立艺术中心（IGNCA）的“国家抄本（手稿）整理委员会”（National Mission for Manuscripts）在印度中央邦的萨迦尔（Sagar）举行题为“《舞论》与印度戏剧传统”（Nāṭyaśāstra and the Indian Dramatic Tradition）的学术研讨会。会议探讨了婆罗多以来印度古典戏剧理论与艺术表演的问题。有的学者对《舞论》的版本流传、文献校勘、婆罗多的戏剧类型说和舞蹈基本体式论等分别进行了探讨。[②]会后出版的印地语和英语双语论文集包括31篇论文，其中印地语文章占16篇。这似乎从一个侧面说明，印地语学者对婆罗多所代表的古典戏剧理论非常关注。2010年，英国林肯大学（University of Lincoln）与英迪拉·甘地国立艺术中心、贝纳勒斯印度大学（BHU）联合在位于北方邦印度教圣城瓦拉纳西的贝纳勒斯印度大学召开了第一届《舞论》国际学术研讨会。参会学者来自印度、美国、英国和波兰，这显示《舞论》研究正在步入国际化的新阶段。[③]2012年1月5日至10日，新德里国立梵文研究院（Rashtriya Sanskrit Sansthan）组织了第15次世界梵学大会（World Sanskrit Conference），会议设立了《舞论》的专题研讨会，主题为“《舞论》在现代世界”（Nāṭyaśāstra in the Modern World）。[④]这些专题研讨会的成果后来被R.特里帕蒂汇编成册出版，其所收集的9篇论文中，有3篇出自法国、克罗地亚和俄罗斯梵学家之手。特里帕蒂在论文集的“前言”中回顾道：“40多年来，在世界梵学大会的辉煌历史上，第一次（据我所知）设立了‘《舞论》在现代世界’的专题（special

① C. Rajendran, ed. *Living Tradition of Natyasastra*, "Preface," New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2002.

② Radhavallabh Tripathi, ed. *Nāṭyaśāstra and the Indian Dramatic Tradition*, New Delhi: National Mission for Manuscripts, 2012, pp.139-154, 251-258.

③ Serenata Nair, ed. *The Natyasastra and the Body in Performance: Essays on Indian Theories of Dance and Drama*, "Acknowledgments," North Carolina: McFarland & Company Inc., 2015.

④ 关于“《舞论》在现代世界”的专题研讨会具体内容，参阅 Program Brochure of 15thWorld Sanskrit Conference, New Delhi, January 5-10, 2012, Jointly organized by International Association of Sanskrit Studies(IASS) and Rashtriya Sanskrit Sansthan(RSkS), New Delhi, pp.4, 6, 19, 21, 26。此外，关于另一个专题研讨会即“梵语诗歌、戏剧和美学”（Poetry, Drama and Aesthetics）的相关内容，参阅该手册第 8、10、11、13、15、17、23、25、30、32、34、37 和 39 页。

panel），我是这个专题的召集人。”[①]笔者当时在德里大学访学，因此于1月5日即大会开幕当天亲临现场旁听。

2012年，借助第15届世界梵学大会在新德里召开的“东风”，R.特里帕蒂主编的《梵学六十年（1950-2010）》出版。这与2009年中国国家社科基金重大项目“外国文学研究六十年”立项似乎存在时间上的巧合。该书是印度学者借倡导比较文学研究的印度特色即“比较印度文学”（comparative Indian literature）以寻觅印度性（Indianness），促进印度民族团结。[②]主编在“引言”中简略提及1950年以来的60年《舞论》翻译和研究的代表性学者及其著述。关于《舞论》译者，他提及M.高斯、阿迪耶·兰迦查利耶、N.P.温尼和P.库玛尔四人。他将库玛尔算作《舞论》译者之一，显然是一种误判，因为该学者只是将高斯的《舞论》编订本和英译本合二为一的一位编者，而非译者。关于《舞论》的抄本校勘和编订，他提到了K.D.特里帕蒂等人利用尼泊尔抄本编校该书的事实。关于《舞论》的研究者，他提及V.拉克凡、瓦赞嫣、G.潘查尔、C.拉京德拉、G.海格德、K.D.特里帕蒂、帕德玛·苏布拉马尼娅、摩耶·达斯和K.G.普洛斯等人。[③]通过前边介绍可知，特里帕蒂忽略了阿努帕·潘德等重要的《舞论》研究者和比较研究者。

综上所述，20世纪80年代以来的40年时间，是印度学者研究《舞论》的繁荣期。这一时期的研究，不仅出现了R.特里帕蒂、瓦赞嫣、帕德玛·苏布拉玛尼娅、阿努帕·潘德等著名学者厚重的研究成果，也出现了帕德玛·苏布拉玛尼娅等艺术表演家颇见功力的研究著作，还出现了以印地语和泰卢固语等现代印度语言写成的研究成果。关于《舞论》的学习指南和百科全书、研究文献目录的出现，在广度和深度上推进了《舞论》基本原理的系统探索和大范围传播。对于《舞论》的剧场论、味论、戏剧论、舞蹈论、音乐论等的专题研究，出现了许多值得重视的成果。关于《舞论》研究的国际学术研讨会的召开，表

① Radhaballabh Tripathi, ed. *Nāṭyaśāstra in the Modern World, Proceedings of the 15th World Sanskrit Conference*, Vol.3, Special Panel on Nāṭyaśāstra, "Foreword," New Delhi: D.K. Printworld, 2014.

② 关于“比较印度文学”的概念和内涵分析，参见尹锡南：《印度比较文学发展史》，成都：巴蜀书社，2011 年，第 229 至 240 页。

③ Radhavallabh Tripathi, ed. *Sixty Years of Sanskrit Studies(1950-2010), Vol.1, India*, New Delhi: Rashtriya Sanskrit Sansthan and D.K. Printworld, 2012, pp.19-20.

明婆罗多文艺理论的研究在印度国内外迎来了繁荣的新机。

遗憾的是，迄今为止，在印度各地举行的《舞论》或印度古典文艺理论研讨会上，似乎很难看见中国学者的身影，也难以在印度学者编撰的各种论文集中发现中国学者的相关论文。这与国内缺乏相关领域的研究人才不无关系。期待未来这一状况能有所改善，以促进新时期中印学术对话和人文交流。

三、西方的《舞论》译介与研究

欧洲学者指出，古典印度学可以分为四个阶段进行考察：1786至1852年为印度学早期阶段，以威廉·琼斯发表著名演讲为起点，印度学的重镇在英国与法国；1852至1914年为繁荣阶段，以法国东方学家尤金·伯努夫（Eugene Burnouf，1801-1852）仙逝为开端，印度学中心转移到德国；1914至1978年为印度学发展的专业化时期，以一战爆发为起点，涉及范围包括吠陀、史诗、往世书、哲学、法论、科学、佛教、耆那教、历史、考古学、艺术史、新雅利安语言学、达罗毗荼研究等；1978年以来为第四阶段，以萨义德出版《东方学》为标志和起点，可以视为印度学研究的“话语期（period of discourse）”。[①]这种分期尽管有着某种随意性，但它将20世纪大部分时间视为印度学发展的专业化时期不无道理。严格地说，《舞论》在西方的翻译和研究也主要是在20世纪进行的。

历史地看，西方的印度学研究英才辈出，成就卓著。现代欧美世界的印度学家中，不乏一些著名的印度古典文艺理论研究者，其中一些学者不同程度地涉及《舞论》翻译和研究。此处的考察以20世纪初为起点，分国别进行，分别涉及英国、德国、法国、俄罗斯、波兰、美国、加拿大等西方国家的梵学家或印度学家的《舞论》翻译或研究。[②]限于资料和语言解读等复杂因素，此处仅以部分英文著作或论文举例说明。

先看看英国。作为最早编订《舞论》选段的古典印度学研究重镇，自霍尔

① Klaus Karttunen, ed. *History of Indological Studies*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2015, pp.1-16.

② 下边相关介绍，参考尹锡南：《印度诗学导论》，上海：上海古籍出版社，2017年，第325至336页。

于1865年刊出《舞论》四章以来，英国的梵学家在过去的一百多年中，在《舞论》的翻译和研究上却乏善可陈，以《舞论》为主题的译作或论著非常罕见。[①]当然，仔细考察，仍可发现少数学者在著作中不同程度地涉及《舞论》。英国东方学家、爱丁堡大学梵语与比较语言学教授A.B.基思（Arthur Berriedale Keith，1879~1944）便是其中一例。

1924年，基思出版《梵语戏剧理论与实践的起源和发展》。这是英国梵学界最早全面研究印度古典戏剧理论与实践的著作之一。基思在该书第13章《戏剧艺术理论》中，以《舞论》的相关原理为基础，介绍了印度古典戏剧理论的各个重要方面，涉及戏剧本质、戏剧类型、戏剧主题、戏剧情节、戏剧角色、戏剧风格、戏剧语言、味论、音乐、舞蹈、序幕表演等《舞论》论及的各个主题。基思结合了《十色》等梵语戏剧学著作进行介绍。他所参考的《舞论》原著包括霍尔1865年《十色》编订本附录四章，保尔·勒尼奥编订的第6、7、15、16、17章，印度学者1894年孟买本，格罗塞1898年编订本十四章及其于1888年编订的第28章。这说明，基思已经竭尽所能，参考了当时所有可见的《舞论》原文。他同时吸收了S.K.代和P.V.迦奈等印度同行的研究成果。由于该书主要介绍梵语戏剧的起源和戏剧作品、戏剧家，对梵语戏剧理论的介绍只是一种补充而已，因此，其对《舞论》的大部分介绍缺乏深度。[②]当然，基思也尝试在论述中提出自己的观点，如他指出，《舞论》的详细论述涉及戏剧的整个领域，包括剧场建造、演员服饰和道具、演出前的宗教仪式、音乐舞蹈、演员的姿式动作、演员的语言、角色的划分、诗歌的一般特征、戏剧类型、作为戏剧关键因素的情和味。“这部著作令人困惑，复杂，重复较多，但其悠久古老毋容置疑。很明显，它以戏剧文学的思考为基础，而这一文学已经失传，它被迦梨陀娑及后来者所遮蔽。”[③]这一观点发人深思。有的德国学者如M. Lindenau

① 2018年9月19日，笔者在英国拜访伦敦大学亚非学院（SOAS）的一位翻译和研究古典梵语文学作品的波兰裔女学者Lidia Wojtczak博士。她告诉笔者，近年来，英国很少有学者翻译和研究《舞论》和其他古典梵语文艺理论。她自己计划未来研究11世纪的梵语诗学著作《诗光》。这说明，英国学界对古典梵学的关注点早已转移。

② A. Berriedale Keith, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development Theory & Practice*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, First Indian Edition, 1992, Reprint, 1998, pp.290-356.

③ A. Berriedale Keith, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development Theory & Practice*, p.291.

试图证明《舞论》受到了亚里士多德《诗学》的影响。针对这一观点，基思认为，两部著作确有某些相似之处，但不能草率地认为《舞论》是在古希腊戏剧理论影响下产生的，因为在《舞论》中存在许多独立的理论因子，即便存在某种借鉴，但它仍然显示了印度古典戏剧理论的独立发展。[1]

基思在1929年出版的著作《梵语文学史》中，综合参考S.K.代、P.V.迦奈和H.雅各比等东西方梵学家的研究成果，以近三十页的篇幅介绍了梵语诗学基本概况。他是最早系统介绍梵语诗学的西方学者之一，该书在西方多次再版。该书第二部分第18章题为《诗歌理论》。基思基本上将戏剧学排除在梵语诗学史的考察范围之外。因此，他对《舞论》的介绍非常简略。他说，作为一部戏剧学论著，《舞论》的出现也许要早于梵语戏剧家跋娑与迦梨陀娑，尽管缺乏严格的证据。“《舞论》无疑是早期著作的汇编（compilation），它最大的优点是发展了味论，它分为艳情味、滑稽味、悲悯味、暴戾味、英勇味、恐怖味、厌恶味和奇异味八种。”[2]

德国的情况与英国相似，迄今为止似乎未见翻译或研究《舞论》的大家。如欲搜寻蛛丝马迹，也得上溯至20世纪上半叶。例如，德国著名学者温特尼茨（Maurice Winternitz，1863~1937）享誉世界梵学界的三卷本《印度文学史》（*Geschichte der Indischen Literatur*）便是一例。作者在1922年为该书第3卷第一部分所写的“前言”中说，该套丛书大约于1899年开始撰写，原本计划以单本形式推出，但随着研究的深入和资料的大量增加，遂决定改弦更张，将之扩充为三卷本。[3]该书第3卷主要介绍古典梵语诗歌、梵语戏剧和故事文学等。在介绍古典诗歌时，温特尼茨以约三十页（英译本）的篇幅对梵语诗学、戏剧学和诗律学的基本内容进行说明。在介绍《舞论》时，他写道：The basic principle of rasas or 'sentiments' in Indian poetics and aesthetics must have been

① A. Berriedale Keith, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development Theory & Practice*, pp.355-356.

② A. Berriedale Keith, *A History of Sanskrit Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, First Indian Edition, 1993, 6th Reprint, 2017, p.372.

③ Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature: Classical Sanskrit Literature, Scientific Literature*,Vol.3,tr. by Subhadra Jha, "Foreword," Delhi: Motilal Banarsidass, First Published, 1963-1967. 4th Reprint, 2015.

developed for the first time in the Nāṭyaśāstra. The word rasa primarily means 'taste'。（印度诗学中味论的基本原则显然是最先出现于《舞论》。rasa这个词的原始含义是“味道”。）[1]他说：“味论催生了精彩的印度美学体系，它自然是其情感（bhāvas）心理学理论的一个分支。”[2]温特尼茨还指出：“流传给我们的《舞论》具有百科全书性质，给人的印象是，它或许是由不同的文本汇编而成。”[3]他认为《舞论》有38章内容。在简单分析了《舞论》的结构后，他说：“（《舞论》的）结构安排完全不成体系，这使人感到我们面前的这部著作不止有一位作者，它是更早的和近期著作的汇编。原著可能只有类似早期科学著作的经文，与表演艺术相关的记忆性经文（kārikās）早就存在。我们所见的著作编撰自更加古老的著作，但我们无法判断其产生时间。同样，我们也无法确认我们拥有的这个范本（text-book，指《舞论》）是何时开始编撰（redaction）的。”[4]由此可见，温特尼茨虽然专论《舞论》的文字不多，但却体现出不俗的眼光和学术修养。

再看法国。自从保尔・勒尼奥及其杰出弟子J.格罗塞先后编订多章《舞论》后，法国学界的《舞论》研究似乎在很长时期内没有多大起色。1992年，法国女学者L.B. 布顿（Lyne Bansat Boudon）出版基于自己的博士学位论文《印度戏剧诗学》（*Poṛtique du theater indien*）修改而成的法语著作《印度戏剧诗学：〈舞论〉解读》（*Poṛtique du theater indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*），正式步入《舞论》研究的行列。[5]该书正文前的内容包括：“前言”、“概述”（英文）、“序言”、“引言”。第1编题为“《舞论》亦即娱乐规则”，包括以下两章：第1章“娱乐”（论及戏剧起源的神话传说、剧场、演员、序幕表演和神

① Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature: Classical Sanskrit Literature, Scientific Literature*,Vol.3, p.10.

② Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature: Classical Sanskrit Literature, Scientific Literature*,Vol.3, p.10.

③ Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature: Classical Sanskrit Literature, Scientific Literature*,Vol 3, p.6.

④ Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature: Classical Sanskrit Literature, Scientific Literature*,Vol.3, p.9.

⑤ Lyne Bansat Boudon, *Poétique du theater indien, Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris : Publications de l'ґcole Franҫaise d'ExtrŖme Orient, 1992. 笔者于 2018 年 9 月 24 日在英国国家图书馆查阅资料时，有幸见到了该书。

人之乐）；第2章“规则”（论及文本的结构、味论、味的唤起、包括“味经”和情由等的情论、戏剧情节、四种戏剧表演、戏剧法和世间法两种表演规则、戏剧风格和地方风格、戏剧表演成功的标准、声乐和器乐、戏剧舞台）。第2编题为“《摩罗维迦与火友王》第1至2章翻译”。第3编题为“戏剧表演的理论与阐发”（《摩罗维迦与火友王》的导演、13种“柔舞支”和《舞论》第24章第41颂提到的吟诵表演与阐发表演等6种形体表演等重要片段的译文等）。书的最后是“结语”、参考文献和索引等。由此可见，布顿对于《舞论》的研究较为全面，几乎囊括了所有重要方面，特别是戏剧论的内容。对法语读者而言，附录的相关重要选段法译颇有价值。布顿认识到，前人论述《舞论》多从理论探索出发，很少从古典戏剧表演的角度入手进行思考。这便是她在书中以迦梨陀娑的戏剧《摩罗维迦与火友王》为例阐释和印证婆罗多《舞论》基本原则的根本缘由。

布顿还参加了2012年1月的新德里世界梵学大会。她在会上宣读的英语论文题为*Artaud's Poetics, or Nāṭyaśāstra and Post-modern Theatre*（《阿尔陶的诗学、〈舞论〉及后现代戏剧》），后来被收入R.特里帕蒂主编的会议论文集中。[①]该文以《舞论》的戏剧原理为切入点，研究法国现代诗人安东尼·阿尔陶（AntoninArtaud，1896~1948）的艺术观念。作者的结论是：亚洲戏剧对西方“后现代性”（post-modernity）施加了影响。[②]布顿在法国东方学界的孤军奋战，为欧洲的《舞论》研究注入了一股清新的活力。

俄罗斯学者对以《舞论》为代表的印度古典梵语名著的研究由来已久。“对于《舞论》，俄罗斯学术界并非陌生，因为俄罗斯保持着悠久的印度学传统。弗拉基米尔·艾赫曼博士（Vladimir Ehrman）关于《舞论》的学位论文被视为一块试金石（touchstone）。”[③]俄罗斯学者在介绍俄罗斯的梵学研究时指出：“在莫斯科，N.R.莉多娃（Natal'ya Rostislavovna Lidova）重点研究《舞论》。”[①]从这些信息中，我们发现至少有两位学者重点关注了《舞论》。

① Radhaballabh Tripathi, ed. *Nāṭyaśāstra in the Modern World*, pp.51-62.

② Radhaballabh Tripathi, ed. *Nāṭyaśāstra in the Modern World*, p.62.

③ Jyoti Sabharwal, *A float a Lotus Leaf: Kapila Vatsyayan, A Cognitive Biography*, New Delhi: Stellar Publishers, 2015, pp.292-293.

莉多娃是当代俄罗斯梵学界的顶级人物。她是俄罗斯科学院世界文学研究所高级研究员，在俄罗斯、印度与西欧国家的杂志上发表了许多文章。她曾经在印度德里大学、尼赫鲁大学、贝纳勒斯梵语大学（Banaras Sanskrit University）、马德拉斯大学、孟买大学、普纳大学和加尔各答大学等印度高校任客座教授（visiting professor）。这便是瓦赞嫣与其过从甚密的基本原因。

婆罗门教的吠陀祭祀（yajña）与印度教祭拜或祭供仪式（pūjā）是印度古代宗教文化的重要组成部分，其中的复杂关系常常引人争议。莉多娃该书从宗教仪式入手，以《舞论》的相关原理为基础，探讨印度古典戏剧的起源问题。正如瓦赞嫣在“前言”中说的那样，关于印度戏剧起源的问题历来存有争议。“娜塔莉娅·莉多娃重启关于梵语戏剧起源，特别是关于仪式与戏剧关系的争论。她质疑这么一种假设：《舞论》体现了戏剧是吠陀祭祀的直接演化。相反，她将吠陀祭祀与祭供仪式联系起来，认为《舞论》的文本证据与湿婆教经典（Śaiva Āgamas）所记载的祭供仪式相关。在吠陀祭祀与她所谓的‘非吠陀祭供’（non-Vedic pūjā）之间进行清晰的区分，这么一种假设构成了她的立论基础……莉多娃博士在她所谓的吠陀传统、吠陀神话甚至宗教观念与她所谓的‘非吠陀祭供仪式’之间建立了非常有趣的联系。”[②]瓦赞嫣也认为莉多娃的著作有某种缺憾，因其对印度学界关于《舞论》的最新著作中对婆罗门教祭祀等方面的探讨了解不够。

莉多娃的书除了“前言”和“引言”外，正文共三章。第1章“《舞论》的仪式文本”涉及《舞论》的序幕表演、剧场奠基的祭供仪式、舞台祭供等；第2章“神话的舞台剧”联系《舞论》第35章论及的神魔剧（Samavakāra）、争斗剧（Ḍima）、掠女剧（Īhāmṛga）、纷争剧（Vyāyoga）四种武戏（āviddha）揭示古典梵剧的宗教仪式性；第3章“早期印度教文化的仪式剧”结合印度教神庙剧说明梵剧的仪式色彩和内涵。

① Klaus Kartunen, ed. *History of Indological Studies*, p.153. 作者在该页脚注中指出，他是一位芬兰与瑞典的混血儿。

② Natalia Lidova, *Drama and Ritual of Early Hinduism*, "Foreword," by Kapila Vatsyayan, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, First Edition, 1994, Reprint, 1996.

关于《舞论》的现存文本，莉多娃认为它是由后人不断添加新的内容而构成的。①莉多娃在书中非常娴熟地引述《梨俱吠陀》《百道梵书》和各种奥义书等古印度经典，显示了她深厚的梵学造诣。她从宗教祭拜仪式出发解读《舞论》，屡有心得，发人深思，体现了俄罗斯梵学界的薪火不断、智者辈出。

波兰华沙大学印度学系教授、华沙大学东方研究所所长M.C.布热斯基（Maria Christopher Byrski，又写作M. Krzysztof Byrski，1937~）是一位著名的梵语学者，他曾于20世纪60年代初在印度贝纳勒斯印度大学学习梵语和研究梵语戏剧学，并于1993年起为波兰首任驻印度大使。他曾经出版英文著作《古代印度戏剧论》（*Concept of Ancient Indian Theatre*）。②布热斯基的这部著作与俄罗斯学者娜塔莉娅·莉多娃的《戏剧与早期印度教仪式》，均受印度权威的古典文艺理论研究者青睐，如瓦赞嫣就曾经在自己的论文《〈舞论〉的显与隐》中引述这两位欧洲梵学家的大作。③

布热斯基该书除"序言""致谢""结语"和"参考文献"等内容外，正文包括四个部分："《舞论》第1章的阐释问题"（包括第1至3章："古代与现代阐释法一瞥""早期戏剧史""《舞论》中戏剧起源一章的方法论"），"戏剧与祭祀"（包括第4至7章："戏剧与祭祀""戏剧与吠陀""戏剧与神仙及凡人""戏剧与神魔"），"戏剧与表演"（包括第8至10章："祭祀""情节""味"），"反拨"（包括第11章："平静味"）。

布热斯基撰写此书的主要目的是探讨《舞论》的戏剧"哲学观"。④他在"序言"中说，之所以撰写此书，最初的动机来自于1962年在贝纳勒斯印度学学院（College of Indology）参加一次学术研讨会所宣读的论文"戏剧研究"（Studies in Nāṭya）。该文后来在当年的印度学学院学报《文艺女神》（*Bharati*）上发表。这篇文章有两个主要观点。首先是从整体上将《舞论》

① Natalia Lidova, *Drama and Ritual of Early Hinduism*, p.2.

② Maria Christopher Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. 该书于1994年再版。笔者于2018年9月25日在英国国家图书馆查阅资料时，有幸见到了该书，并如愿拍下全部内容。

③ Kapila Vatsayayan, "The Natyasastra: Explicit and Implicit,"Serenata Nair, ed. *The Natyasastra and the Body in Performance: Essays on Indian Theories of Dance and Drama*, North Carolina: McFarland & Company Inc., 2015, p.43.

④ Maria Christopher Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, "Preface," xiii.

描述戏剧起源的一章视为一个寓言（parable），其次是认为考察戏剧与吠陀的关系，暗示着探讨这个"寓言故事"的阐释方式。①作者围绕这两个观点或曰命题展开全书的论述，对《舞论》所论及的古典戏剧诸多命题进行思考。作者还别出心裁地加上了论述平静味的一章，以探讨佛教与戏剧理论发展的关系。他认为平静味的提出，象征着佛教"对早期的戏剧祭祀观的一种反拨（reaction）"。②按照作者的说法，佛教的戏剧观显然消除了八种味的概念，因为平静味只承认一种味。"与佛教哲学思维相适应，佛教的反拨因此提供了关于戏剧（nāṭya）的一种完全不同的阐释方式。"③总之，平静味的概念与大乘佛教的"基本联系毋容置疑"。④对比一下《舞论》中关于平静味的表述："无苦无乐，无瞋（dviṣa）无嫉（matsara），众生平等，这是平静味所展现（prathita）的境界。平静味就是一种原质（prakṛti），爱（rati）等各种情（bhāva）构成的变体（vikāra）从原质中产生。来自原质的各种变体融入平静味。"（VI:109–110）⑤由此可见，布热斯基与莉多娃的著作之所以得到印度国内外梵学家的重视，确实与其刻意创新的独立意识密不可分。

20世纪中期以来，加拿大学者在世界梵学界独树一帜，这以他们的《舞论》研究和关于印度古典文艺理论的系统探索为典型，先后涌现出J.L.马松（J. L. Masson，又写作Jeffrey Lloyd Masson或Jeffrey Moussaieff Masson，1941~）、A.K.渥德尔（Anthony Kennedy Warder，1924~2013）、M.鲍斯（Mandakranta Bose，1938~）等著名学者。

20世纪中期以来，以《舞论》为代表的梵语诗学名著的翻译与研究呈现出国际合作趋势。所谓国际合作是指西方学者与印度学者的共同研究，这以

① Maria Christopher Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, "Preface," ix.
② Maria Christopher Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, "Preface," xiii.
③ Maria Christopher Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, p.186.
④ Maria Christopher Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, p.187.
⑤ Bharata, *Nāṭyaśāstra*, ed. & tr. by N. P. Unni,Vol.2, 2014, p.586.

加拿大多伦多大学东亚学系梵语学者J. L.马松[①]与其印度导师帕特沃丹（M. V. Patwardhan）的合作翻译与研究为典型。他们先后出版《平静味和新护的美学原理》（1969）[②]和《审美愉悦：〈舞论〉中的味论部分》（第1至2卷）[③]。1970年，马松在哈佛大学梵语与印度学系学习期间，完成了《韵光》和《韵光注》第1章的翻译和注解，当时的系主任、美国著名梵语学者英高思（Daniel H.Ingalls，1916~1999）审读后，同意马松以此译本获得博士学位。马松后来在印度待了两年，与帕特沃丹教授继续合作，完成了《韵光》及《韵光注》的全部翻译。其中，较为简短的第4章译文于1977年在《美国东方学会学报》（*Journal of the American Oriental Society*）（总第97卷，第285至304、423至440页）发表。[④]英高思对马松、帕特沃丹的《韵光》及《韵光注》全部译文做了修改、润色，该译本于1990年正式出版。这是世界梵学界的一大壮举，也是一个首创，因为印度国内学界迄今尚未出现《韵光》及《韵光注》的全译本。英高思在1990年出版的《韵光》及《韵光注》英文版“引言”中，以长达39页的篇幅对欢增、新护及其著作进行了阐释。他认为：“印度的著述风格在西方罕见……从一个大的范围来说，在西方文学批评的经典（希腊、罗马）传统中，没有什么能与欢增、新护提出的味和韵相对应的概念。”[⑤]

《审美愉悦：〈舞论〉中的味论部分》为两卷本，其中第1卷包括“序言”、42页的论述和《舞论》第6章的全部译文，第2卷全部为上一卷所有引述或说明的注解。第1卷是融研究与翻译于一体的著作。马松在第1卷“序言”开头说，此书最初源自探索新护《舞论注》第6章晦涩难解、脱落难辨的文字部分的真实含义，这种探索使得作者开始叩问味论的诸多复杂内涵。他们试图发现和思考最有代表性的味论片段。这便是翻译的由来。他说：“这里翻译的段落（指《舞论》的味论部分）常常显得非常难解，我们没有把握自己是否准确地理解了它的意思。当然，将来我们关于《舞论注》的许多译文会有提高，我们将为此不遗余力。”[①]遗憾的是，马松关于《舞论注》的翻译至今尚未面世。这自然与原文难以辨认、解读不易有关。该书第1卷分为两个部分，标题分别为：“早期印度关于文学审美本质的思考”、“《舞论》的味论一章及《舞论注》选译”。通过核对可以发现，第二部分实际上为《舞论》第6章的全部译文，并无《舞论注》的译文。[②]第1卷第一部分“早期印度关于文学审美本质的思考”以下述六个小标题展开论述：“《舞论》”“《舞论注》”“新护的老师及其对早期作者的借鉴”“诗性世界”“味：充满想象的体验”“真实世界与戏剧世界”。马松与帕特沃丹在论述中，大量引述婆罗多、新护、欢增等人的观点，提出自己的见解。马松等通过对比得出结论：新护的《韵光注》的辨认和解读比《舞论注》难度小得多。[③]他们将rasa（味）视为the key word of all Sanskrit literary criticism（所有梵语文学批评理论的关键词）。[④]

加拿大梵学家A.K. 渥德尔的两卷本《印度古典文学》的第1卷专论印度古典诗学，也涉及《舞论》的介绍和简要评述。该书于1972在西方首版，1989年、2009年在印度两次再版。他在书中指出：“《舞论》将戏剧创作视为一种综合性学问，我们此处所谓‘诗学’显然只是其中很小的一个分支。”[⑤]他还认为：“除了《舞论》外，佛教徒批评家（Buddhist critic）婆摩诃的《诗庄严论》是

---

① 笔者此前将马松的国籍标示为美国而非加拿大，有误，特此纠正。参见拙著:《印度诗学导论》，上海：上海古籍出版社，2017年，第326页。马松在翻译和研究《舞论》第6章的合著第1卷“序言”中，标明自己的单位是“Department of East Asian Studies, University of Toronto, Toronto, Canada”。参见J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.1: Text, "Preface," Poona: Deccan College, 1970。

② J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona: Bhandarkar Matilal Oriental Research Institute, 1969.

③ J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.1: Text, Poona: Deccan College, 1970; J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.2: Notes, Poona: Deccan College, 1970.

④ Daniel H. H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, and M. V. Patwardhan, tr. *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, "Foreword, "Massachusetts: Harvard University Press, 1990, v. 值得注意的是，J.L. Masson这一名字，在《韵光》及《韵光注》译本的封面上标明的是Jeffrey Moussaieff Masson。这是同一学者姓名的不同写法。

⑤ Daniel H. H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, and M. V. Patwardhan, tr. *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, " Introduction, " p.38.

---

① J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.1", Preface".

② J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.1, pp.43-57.

③ J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.1, p.2.

④ J.L. Masson, M.V.Patwardhan, *Aesthetic Rapture: The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*, Vol.1, p.23.

⑤ A. K. Warder, *Indian Kavya Literature*, Vol.1, Literary Criticism, Delhi: Motilal Banarsidass, First Edition, 1972, 1st Revised Edition, 1989, 2nd Revised Edition, 2009, p.77.

现存最早的诗学著作……婆摩诃的大致立场与《舞论》不无关联。”[①]

加拿大英属哥伦比亚大学南亚与印度研究中心主任、英国皇家学会高级研究员、荣休教授M.鲍斯早年在加尔各答梵文学院和加尔各答大学学习梵学，先后获得学士和硕士学位。后来她在牛津大学梵学教授托马斯·巴娄（Thomas Burrow）的指导下获得博士学位，并在加拿大温哥华的英属哥伦比亚大学获得比较文学的研究生学位。和瓦赞嫣等人的印度古典舞蹈艺术论著一样，鲍斯的论著《动作与模仿：梵语传统的舞蹈观》具有文献丰富、考证严密、论述有力等特色。在某些问题的论述上，鲍斯的论著似乎更见功力。该书除“序言”和“结语”外，正文包括七个部分，标题依次为：“引言”“舞蹈文献”“《舞论》与舞蹈的概念”“柔舞：一种戏剧艺术”“情味舞与次色（次要剧种）”“传统舞（bandha）与即兴舞（anibandha）”“地方舞蹈传统”。该书主要以《舞论》的相关术语和理论思考为研究对象，体现了鲍斯的毕生所学，颇见其学术功力和锐意创新的学术意识。例如，鲍斯在思考婆罗多《舞论》第4章关于舞蹈基本体式、组合体式的相关叙述时指出：“正是婆罗多第一次系统地论述舞蹈……这一界定基于五个重要术语：纯舞（nṛtta）、刚舞（tāṇḍava）、群舞（piṇḍibandha）、表演（abhinaya）、柔舞表演（sukumāraprayoga）。”[②]可以说，研究《舞论》或印度古典艺术理论，如不参考鲍斯此书及她的其他著作，将会留下诸多遗憾。

美国梵学界的《舞论》研究似乎没有特别引人瞩目的专家，但是，检索文献仍可发现一些梵语学者对《舞论》有过一些或浅或深的研究。

1974年春，在美国夏威夷大学“亚洲研究项目”的资助下，该校的“亚洲区域研究中心”（Area Center for Asian Studies）联合印度政府教育部举行了关于梵语戏剧表演的国际学术研讨会。会议召集人为夏威夷大学的鲍默（Rachel Van M. Baumer）和布兰顿（James R. Brandon），参会者包括前述的波兰学者M.C.布热斯基，加拿大多伦多大学的恩诺斯（Pragna Thakkar Enros），美国芝加哥大学的埃德温·格洛，夏威夷大学的格拉沃特（Paul Gravath）、艾略特·多伊奇（Eliot Deutsch），普林斯顿大学的鲍威尔斯（Harold S. Powers），密西根州立大学的瑞奇门德（Farley Richmond），宾夕法尼亚大学的罗切尔（Ludo Rocher），弗吉尼亚州乔治·马松大学的斯万（Darius L. Swann），印度政府文化部的瓦赞嫣和另一位印度学者S.甘地（Shanta Gandhi）。会议召集人之一鲍默称这是“学者们第一次在西方一起探讨梵语戏剧问题。来自美国、印度和欧洲的学者们选读了研讨论文”。[①]在研讨会上，东西方学者对涉及《舞论》的相关理论也进行了探讨，如对《舞论》第2章关于侧房和前舞台、后舞台的争论以及对味论为印度独有还是普遍存在的争论，都值得注意。[②]

进入21世纪以来，西方梵学界不断推出新的研究成果。例如，曾经任教于芝加哥大学、现任哥伦比亚大学南亚研究系梵文教授的谢尔顿·波洛克（Sheldon Pollock）在前期研究基础上，推出了最新力作《人类世界中神的语言：前现代的梵语、文化与权力》。书中大量引用婆罗多、婆摩诃、檀丁、波阇、王顶等梵语戏剧学家、诗学家的著作，以说明印度古代语言和文化发展过程中的许多复杂现象和特殊规律。书后附录了波阇的《艳情光》和《辩才天女的颈饰》、王顶的《诗探》等诗学著作的片段选译。[③]2016年，波洛克在美国哥伦比亚大学出版了《味论读本：印度古典美学》，次年又在印度新德里出版。该书主要选择《舞论》《舞论注》《十色》《韵光》《味海月》《味河》等重要梵语文艺理论名著的味论部分，每一部分皆有波洛克的解说与论述。除“引言”外，该书的译文与解说共分六章，其标题依次为：“公元300年的奠基性著作和650至1025年的早期理论家”“1025至1055年间波阇的卓越融合”“900至1000年的美学革命”“1000至1200年的新护及其流派”“1200至1400年间克什米尔之外的持续论战”“1200至1650年间现代世界初期的味论”。波洛克对婆

---

① A. K. Warder, *Indian Kavya Literature*, Vol.1, p.82.

② Mandakranta Bose, *Movement and Mimesis: The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*, New Delhi: D. K. Printworld, 2007, p.109.

① Rachel Van M. Baumer and James R. Brandon, eds. *Sanskrit Drama in Performance*, "Preface," Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, First published: University of Hawaii Press, 1981, First Indian Edition, 1993, xi.

② Rachel Van M. Baumer and James R. Brandon, eds. *Sanskrit Drama in Performance*, pp.78-79, 210-213.

③ Sheldon Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, New Delhi: Permanent Black, 2007, pp.581-596.

罗多的味论做了简要介绍和评述后，选译了《舞论》第6章的代表性句子。[①]波洛克此书在向西方学界传播印度古典味论诗学方面做出了积极贡献。

除了上述国家的学者外，其他一些西方国家也有涉及印度古典文艺理论研究的学者。例如，意大利著名梵学研究者G.格罗尼（Ganiero Gnoli）的代表作是1956年在罗马出版的《新护的审美体验论》一书，1985年在印度出版了第三版。黄宝生翻译的《舞论注》第二部分即以该书所载梵文为底本，这说明它在促进中国梵语诗学翻译和研究的事业中发挥了积极的作用。新护的《舞论注》对《舞论》第六章进行了详细疏解，这便是著名的“味经注”。格罗尼为此撰写了一篇近四十页的长篇“序言”，对此进行说明。在序言中，格罗尼指出：“《舞论》是一部具有深刻的心理洞察力的著作。”[②]

荷兰也有从事印度古典文艺理论研究的梵语学者，其代表人物为奎派尔（F.B.J. Kuiper）等。他的相关著作有《水神与丑角：梵语戏剧的起源》（*Varuna and Vidusaka: On the Origin of Sanskrit Drama*），其中涉及《舞论》的相关内容介绍。[③]另一位荷兰学者即N.摩诃康欣（Narinder Mohkamsing，1958~）曾于1980年至1985年到印度学习印度古典音乐和古典印度学，后回到鹿特丹大学攻读印度哲学的学位。他的主要研究方向是印度古典音乐，主要代表作是2003年出版的《印度古代音乐节奏体系研究：婆罗多〈舞论〉的节奏体系论》。这是近年来世界梵学界独具特色、颇具新意的一本填补空白的论著。摩诃康欣在书中指出，至19世纪，开始有人研究婆罗多所代表的乐音与微分音体系，但到20世纪中期，才有人涉足节奏体系（tāla）的研究。他发现了学术界的一个明显不足：“早期的音乐节奏研究常常讨论现代鼓乐实践，几乎不涉及古代的（节奏）概念和理论。大多数研究只是肤浅地介绍当代的节奏运用，讨论一些专业术语，并与其他节奏体系进行比较。”[④]他在书中翻译了《舞论》第31

① Sheldon Pollock, ed. & tr. *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*, New Delhi: Permanent Black, 2017, pp.47-55.

② Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, "Preface," Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1985, p.14.

③ F.B.J. Kuiper, *Varuna and Vidusaka: On the Origin of Sanskrit Drama*, Amsterdam: North Holland, 1979. 笔者未掌握此书，信息来源参见 Serenata Nair, ed. *The Natyasastra and the Body in Performance*, p.43。

④ Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, p.2.

章前58句（依据巴罗达本第1卷），并对这些内容作了详细的解说。[①]

北欧地区的几个国家也有一些梵学研究者。例如，1988年，芬兰于韦斯屈莱大学（University of *Jyvaskyla*）的一位学者K.维尔塔仑（Keijo Virtanen）出版了《希腊与印度戏剧理论的净化观》（*The Concept of Purification in the Greek and Indian Theories of Drama*），书中涉及《舞论》和《舞论注》的相关味论分析与比较研究。[②]

克罗地亚等中东欧国家也有涉及《舞论》研究的学者。相关信息，可以参阅前述的R.特里帕蒂主编的2012年世界梵学大会论文集。[③]

综上所述，一百多年来，西方学界在这一领域产出了不少精品力作，并受到印度梵学界的高度重视，加深了印度与西方学术界的文化联系和学术对话，也巧妙地传播了印度文化软实力。客观地看，由于各种复杂的因素，西方梵学界的《舞论》翻译和研究存在一些明显的缺憾。例如，迄今为止，西方学界没有《舞论》全译本，和印度学界相比，其研究《舞论》的专著较为少见，但在著作、论文中不同程度涉及《舞论》的情况较为常见。整体看，西方学界对《舞论》的研究似乎缺乏系统性，各国学者之间的学术联系较为松散。

四、泰国等亚洲国家的《舞论》译介与研究

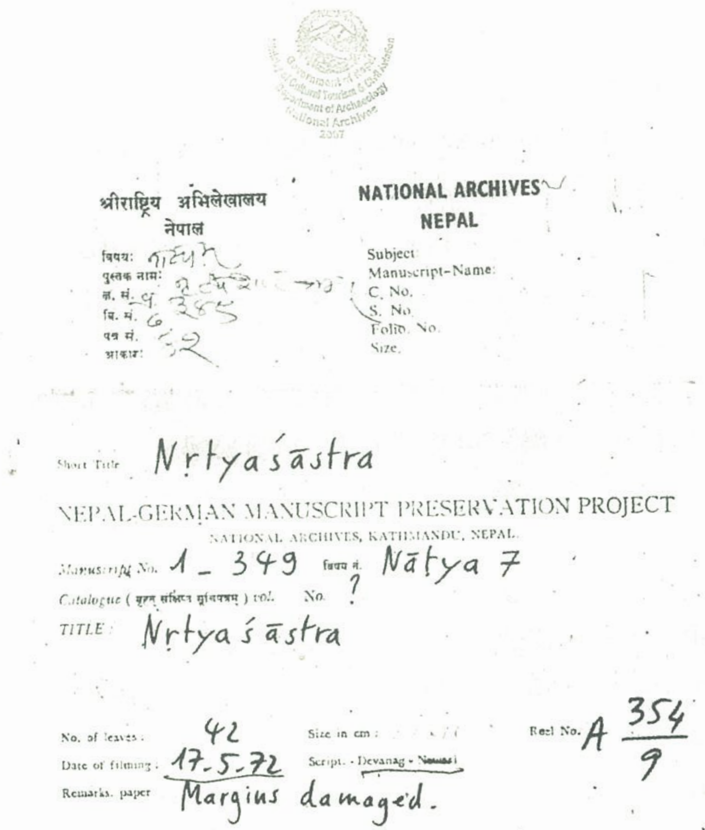
印度学者指出：“迄今为止，多少个世纪以来，《舞论》已经在印度的不同地方、尼泊尔和中国西藏等地传播，并有不同的抄本。”[④]这说明，《舞论》为代表的印度古典诗学对南亚地区产生了历史影响。下边附录笔者于2018年10月30日在尼泊尔国家档案馆扫描的几页《舞论》经文，以资说明。

① Narinder Mohkamsing, *A Study of Rhythmic Organisation in Ancient Indian Music*, pp.39-78.

② Keijo Virtanen, *The Concept of Purification in the Greek and Indian Theories of Drama*, Jyvaskyla: Jyvaskyla Yliopisto, 1988, pp. 34-37, 52.

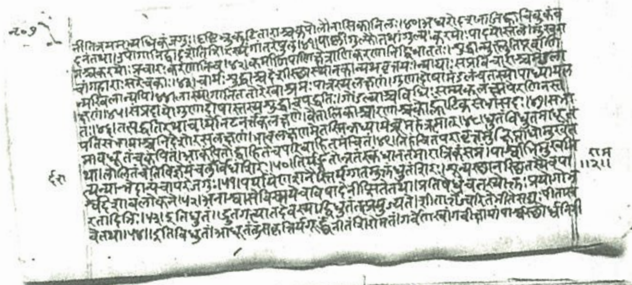
③ Radhaballabh Tripathi, ed. *Nāṭyaśāstra in the Modern World*, pp.63-76, 158.

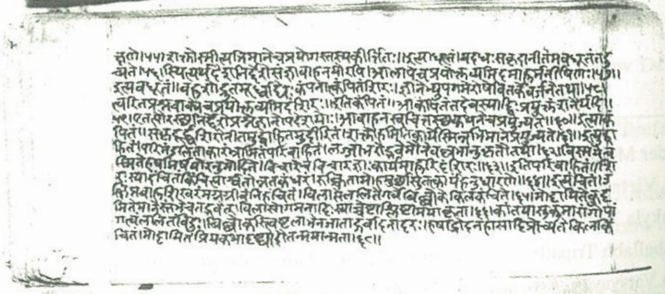
④ Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, p.164.

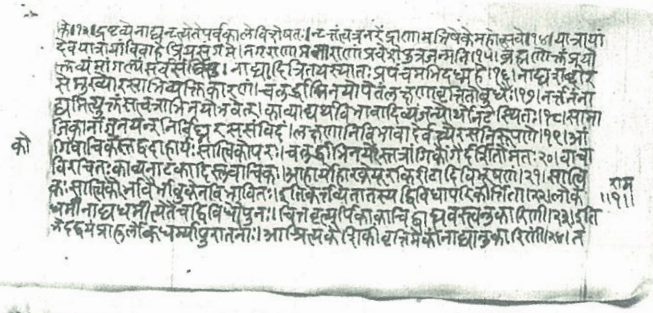

श्रीराष्ट्रिय अभिलेखालय नेपाल
NATIONAL ARCHIVES NEPAL
Subject / Manuscript-Name / C. No. / S. No. / Folio No. / Size.

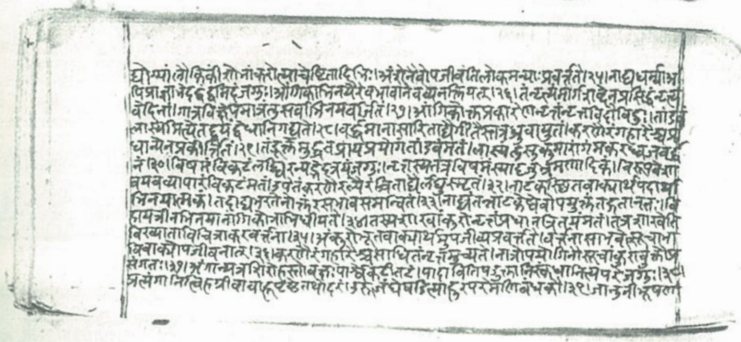
Short Title Nṛtyaśāstra
NEPAL-GERMAN MANUSCRIPT PRESERVATION PROJECT
NATIONAL ARCHIVES, KATHMANDU, NEPAL.
Manuscript No. 1_349 विषय नं. Nāṭya 7
Catalogue (बृहत् सूचीपत्रम्) vol. No. ?
TITLE Nṛtyaśāstra
No. of leaves: 42 Size in cm:
Date of filming: 17.5.72 Script: Devanag - Newari
Remarks: paper Margins damaged.
Reel No. A 354/9

上图为译者在尼泊尔国家档案馆查阅《舞论》天城体写本的查阅证明

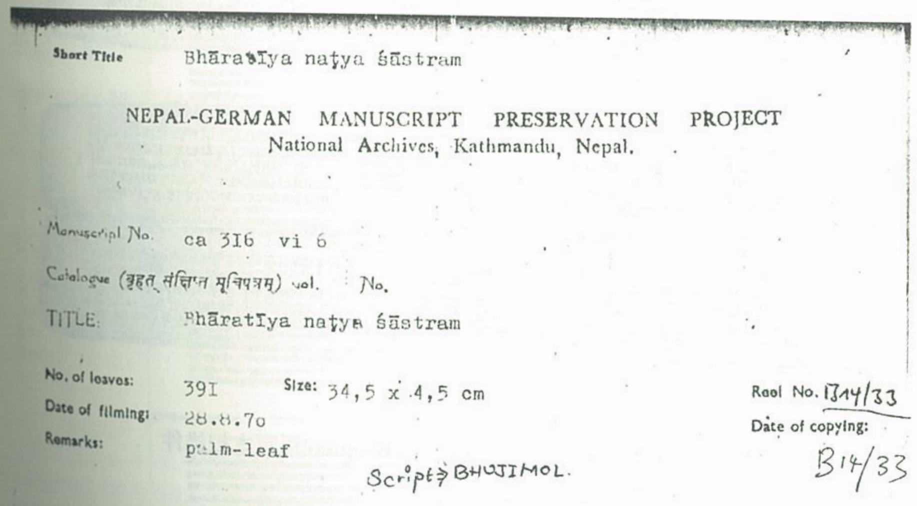




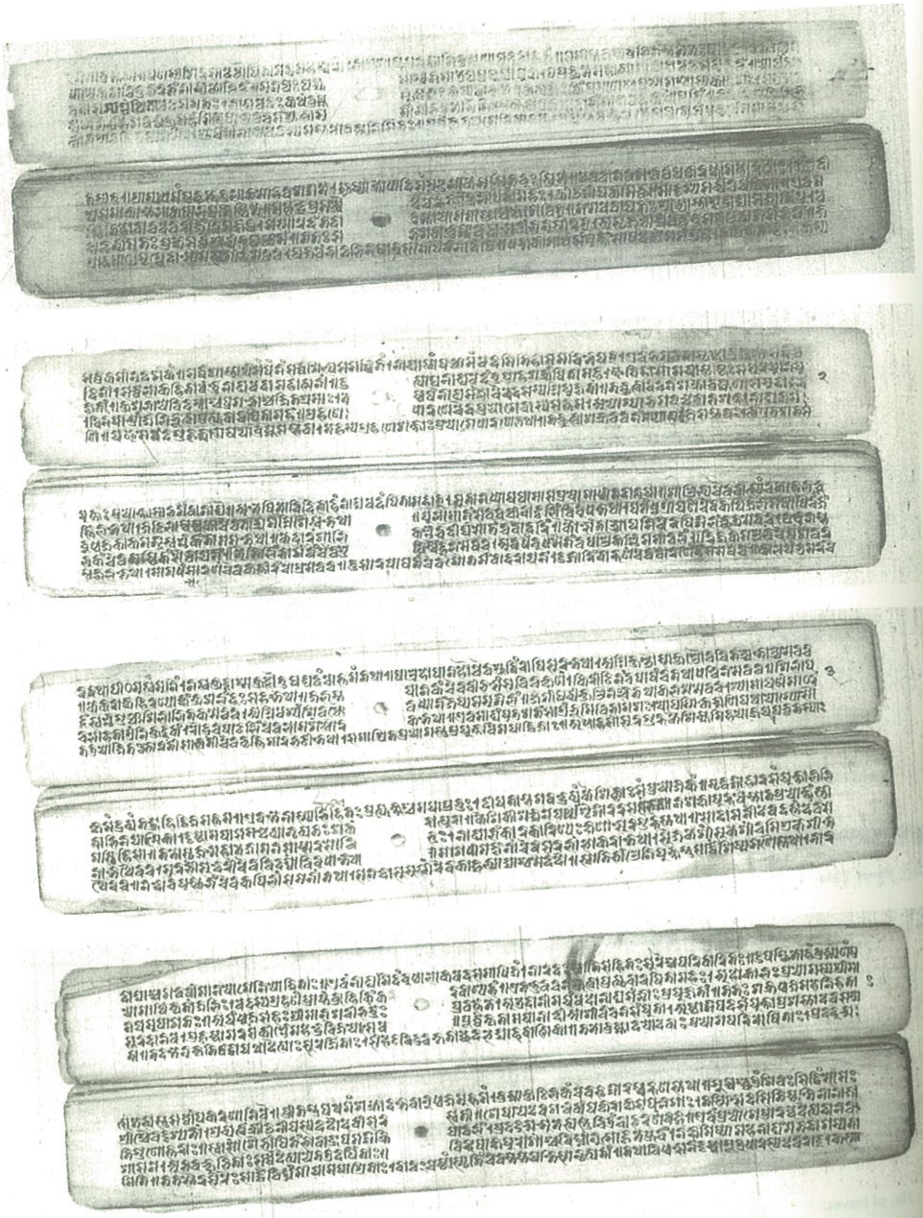




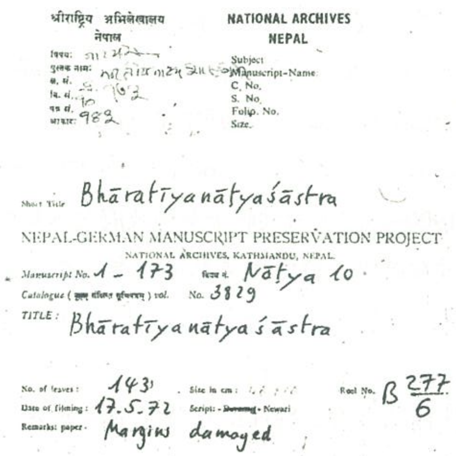
以上四图为《舞论》天城体写本的扫描件


Short Title Bhārašīya naṭya šāstram
NEPAL-GERMAN MANUSCRIPT PRESERVATION PROJECT
National Archives, Kathmandu, Nepal.
Manuscript No. ca 316 vi 6
Catalogue (बृहत् सूचीपत्रम्) vol. No.
TITLE Bhāratīya naṭya šāstram
No. of leaves: 391 Size: 34,5 x 4,5 cm Reel No. B14/33
Date of filming: 28.8.70 Date of copying:
Remarks: palm-leaf
Script: BHUJIMOL B14/33

上图为译者在尼泊尔国家档案馆查阅《舞论》尼泊尔方言Bhujimol语写本的查阅证明



以上四图为《舞论》的尼泊尔方言Bhujimol语写本扫描件



NATIONAL ARCHIVES
NEPAL

Subject
Manuscript-Name
C. No.
S. No.
Folio. No.
Size.

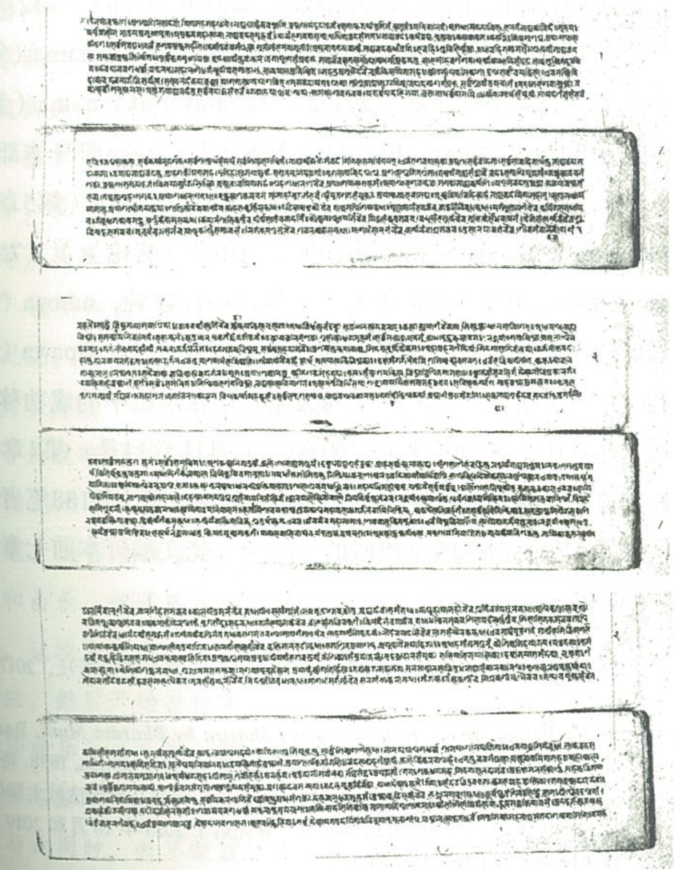
Short Title Bhāratīyanāṭyaśāstra

NEPAL-GERMAN MANUSCRIPT PRESERVATION PROJECT
NATIONAL ARCHIVES, KATHMANDU, NEPAL

Manuscript No. 1 - 173 Nāṭya 10
Catalogue ( ) vol. No. 3829
TITLE : Bhāratīyanāṭyaśāstra

No. of leaves : 143 Size in cm : Reel No. B 277/6
Date of filming : 17.5.72 Script: - ~~Devanagari~~ - Newari
Remarks: paper - Margins damaged

上图为译者在尼泊尔国家档案馆查阅《舞论》尼泊尔方言尼瓦尔语（Newari）写本的查阅证明



以上三图为《舞论》的尼泊尔方言尼瓦尔语（Newari）写本扫描件

《舞论》还对泰国等东南亚国家的文学发展产生了历史影响。限于资料匮乏，此处只以泰国为例，对《舞论》在亚洲其他国家的传播略作说明。①

1968年，泰国学者出版了《舞论》选译本*Nattayasat*。②这或许是迄今为止唯一的《舞论》泰语选译本。该书首版于1968年，1998年重印。译者桑·蒙威吞（Saeng Monwithun，1900~1973）为供职于泰国政府艺术局的梵文学者。由于他仙逝于1973年，该书没有续编，这使其《舞论》泰语本成为一部令人十分遗憾的未完之作。尽管如此，他还是为《舞论》在泰国文化语境下的异域传播立下了汗马功劳。

该书分为七章，从标题上看，翻译的章节完全依据婆罗多《舞论》的编排顺序，这七章的题目依次为：1. Paratamo'Tayaya- Natoyataptati（第1章《戏剧的诞生》），2. Tawitiyo'Tayaya – Perakasakaruharakussanama（第2章《祭拜剧场的仪轨》），3. Tarutiyo'Tayaya – Rangkataiwatabuchawitanama（第3章《祭拜舞台神的仪轨》），4. Jaturato' Tayaya – Tanatawaluksanama（第4章《刚舞的特征》，该章另外包含Angkahara即组合体式与Rejaka即身体部位的转动方式等两个小节），5. Banjamo' Tayaya – Burawarangkawiti（第5章《序幕仪式表演》），6. Sasto' Tayaya – Rasawikolpa（第6章《味论》），7. Saptamo' Tayaya – Pawatyatjaka（第7章《情论》）。从这些标题看，natoya（戏剧）、tanatawa（刚舞）、burawarangka（序幕仪式）、rasa（味）和pawa（情）与梵语原文相去不远，显示出梵文词汇乃至其文化内涵在泰语中的成功移植。在蒙威吞教授的这本译著中，《舞论》每一章经文的具体数目是：第1章127，第2章112，第3章103，第4章330，第5章222，第6章104，第7章188笔者对巴罗达本、孟买本、迦尸本和高斯本四个权威的《舞论》梵文编订本前七章经文数量

---

① 下边的介绍，参考尹锡南：《印度诗学导论》，上海：上海古籍出版社，2017 年，第 320 至 325 页。

② Saeng Monwitun, *Nattayasat, tr. from the Natya Shastra by Bharata Muni*, Bangkok : The Fine Arts Department of Silapakorn University, First Published, 1968; Second edition, 1998. 特别感谢我指导的泰国留学生苏佳华（Phusanisa Surin）。她在 2018 年暑假归国时，为我在泰国法政大学（Thammasat University，该校毗邻泰国艺术大学）图书馆复印到此书，并先后于 2018 年 10 月和 2019 年 5 月中旬为我翻译了书名等信息及目录、第 1 版和第 2 版序言等。

进行核对时发现，蒙威吞教授译本每一章的经文数量都不能与之对应。这似乎说明，他利用泰语进行翻译时，对原著内容的编排做了一定的加工，其中最明显的是第6、7章的经文数量与印度的四个经典本差异甚大。该书依据的梵语底本暂时无法确定。

1968年9月23日，泰国政府艺术厅厅长（director-general）塔尼·育菩（Tanit Yuupoh）为《舞论》前七章的首个泰语译本第1版写下了如下的“序言”：

> 各种艺术教学，通常需要依托教材，才能确保教学内容更加系统周密。但是，泰国传统艺术方面，诸如孔剧、传统舞蹈和曲乐等，很难找到教科书。我自从担任艺术厅文娱部部长以来，20多年一直致力于此，结果却不甚令人满意，只收获了《舞论》还有丹隆和纳利萨纳努瓦迪翁亲王的一些零散的文章。
>
> 我向丹隆和纳利萨纳努瓦迪翁亲王请教时，他们很和蔼，告诉我他们从老一辈人那里听说的零碎知识，并指点我说：“孔剧、传统舞蹈和曲乐这些事，要向外国人请教，我们老一辈的人总有偏见，他们觉得这些行当是低等人从事的，目的是为了取悦于人，有文化知识的人都不愿意记录这些。”也不知他们所说是真是假，但既然他们这么说了，我姑且记录下来。况且，我确实常听到贬低那些从事孔剧和传统舞蹈表演人的话，说他们“卖唱卖跳”等，言辞不堪入耳。
>
> 于是我暗下决心，一定要探索这方面的知识，改变这种不良世风。我努力向艺术厅文娱部里的有传统舞蹈音乐才能的老师们请教，但经常碰到问题，大多收效甚微，甚至一无所获。因为这些人通常善于演示传统舞蹈和曲乐，却不善言辞解说它们的起源和意思。我若问多了，他们就会示范，让我自己领会。但当我把他们传输给我的知识梳理后，我萌发了一些想法，然后开始查找国外资料，逐渐写了一些文章，后来集合成册，如《泰国曲乐》《孔剧》等，由艺术厅文娱部出版发行。还有一些主题，也正在筹划撰写中。
>
> 与此同时，我不断鼓励传统舞蹈艺术学校的师生，帮助他们建立自豪

感，进而改变人们对传统舞蹈音乐艺术的陈旧观念。为此，我们创造了一批新词，并推广使用，如Nattasilp，指孔剧和传统舞蹈；Duriyangkaslip，指曲艺；Slilapa，指艺术；Slipin，指艺术家或有较高艺术才能的政府工作人员，等等。同时不断引用国外尊重艺术家的例子来说明问题。但我们偶尔还会发现，国内仍有些人对此抱有陈见。“卖唱卖跳”之类刺耳伤人的话居然也会从一个在艺术学校后勤人员口中说出。当然，后来他因此被学校辞退，艺术厅也在部门内举办了培训会。我说这些就是想告诉读者，在人们的思想观念中，艺术与艺术家的地位曾经低下。

我在前文提到的“查找国外资料”，指的是参考婆罗多仙人的《舞论》。但是这本收藏在国家图书馆的《舞论》原文本是用梵语天城体写的，且用词古老，很难读懂，我只能看懂那些插图（就是本书后面的附图）。我曾多方寻找梵语专家，花了近20年的时间，终于找到警察中尉桑·蒙威吞教授。他通晓梵语，非常博学，后来在艺术厅任职。在我的邀请下，桑·蒙威吞教授把《舞论》译成泰语，贡珂·维拉巴拉扎编辑负责审译，后者也精通梵语。

这本花了20年心血才得以出版的泰语版《舞论》，不仅可让传统舞蹈艺术教学有教材可依，而且有助于推进我们的历史和考古研究。因为我发现，《舞论》中有一些舞蹈造型可能很早就传到中南半岛了，堕罗钵底时期的陶器和塑像以及华富里时期的几尊青铜塑像显示和它有关联，详情请见我编写出版的《舞蹈考古文物图典》。这些造型可能是印度婆罗门道士带来，或是本地宗教人士去印度取经带回。

另外，天城体版的《舞论》出版方在书后附上一组图片，是玛塔拉市南面吉坛婆门的舞王湿婆神殿东面门楼柱子上的舞蹈造像，但并不完整。这本泰语版《舞论》出版之际，我恳请美术家萨尼·迪塔攀（Sanit Distapan）为本书绘齐108个的舞蹈造像。新绘的舞蹈造像编码分别是9、10、56、62、64、68、70、71、72、79、80、88、93和102（共14个）。关

于《舞论》和婆罗多圣人的故事还有很多，有机会本人一定会另外撰文跟大家介绍。

最后，再次感谢译者桑·蒙威吞教授、审译者贡珂·维拉巴拉扎编辑以及美术家萨尼·迪塔攀的辛苦付出，并衷心希望本书能对读者有所帮助。①

1998年3月19日，泰国政府艺术厅厅长尼空·木西嘎卡玛（Nikom Musikakama）为蒙威吞的该泰语译本第2版写下了如下的“序言”：

泰国是东南亚文化艺术绚丽多彩的国家之一，千百年来，印度文化对人们的思想观念和生活方式产生了深远的影响。无论是物质还是精神上，人们根据需要有选择地吸收和改造印度文化，在建筑、造型、绘画、文学、音乐和舞蹈等诸多方面有明显体现。

泰国传统的舞蹈教学没有文字教材，采用老师示范学生模仿的方式。这种教学模式代代相传，久而久之，许多动作变得不规范。后人也无从知道谁是这些舞蹈动作的首创者，只好仿制了一座修行者的头像，起名“老父”，象征舞蹈艺术的鼻祖。这座头像即反映了印度舞蹈艺术和经典对泰国的影响。

古代印度人认为，《舞论》是继《梨俱》《耶柔》《娑摩》和《阿闼婆》四吠陀之后产生的第五部吠陀经典，是梵天採合了前四部吠陀中的原理创造出来的，即《梨俱》中的对话、《娑摩》中的唱词、《耶柔》中的动作以及《阿闼婆》中的情感。婆罗多圣人接受了梵天的《舞论》，继而传授给世人。

婆罗多圣人的梵语天城体的《舞论》经曾在艺术厅任职的警察中尉桑•蒙威吞教授翻译成泰语，在1968年第一次出版。此次第二次出版，基本保持原样。《舞论》不仅含有丰富的舞蹈艺术知识，对于梵语研究也有重要意义。

① 感谢广东外语外贸大学东方语言文化学院泰国语言文学研究专家吴圣杨教授翻译该书第1版“序言”。下边的泰语译本第2版“序言”也由她翻译。译者（尹锡南）依据自己对相关信息的掌握，对译文作了少量改动。下同。

另外，这次再版，为了便于读者理解和进一步研究，我们增添了一些与舞蹈动作相关的印度造型艺术图片。

我们衷心希望，本书能给广大的舞蹈学习者或研究者提供有益的参考。

该书前面配有15幅拍自南印度湿婆庙的湿婆舞蹈图与108式刚舞中的一些造像，然后是108式刚舞的名称和泰国学者描绘的108式刚舞造型。这显示泰国学者蒙威吞教授引进《舞论》的初衷：以舞蹈艺术的论述为主。该书正文共409页，全部采用左页为梵文《舞论》的泰语转写、右页为泰语译文的编排体例。

下边附录一些图片和正文内容。其中图1至图7的摄影图片均为笔者指导的泰国留学生苏佳华（Phusanisa Surin）在泰国法政大学图书馆所摄，图8至图14的图片为前引《舞论》泰语译本的相关复印件。


图1


图2

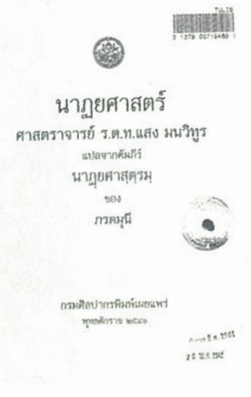

图3

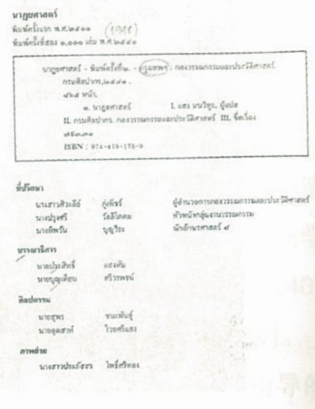

图4

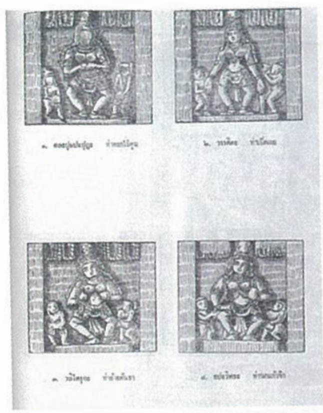

图5


图6


图7


图8


图9


图10

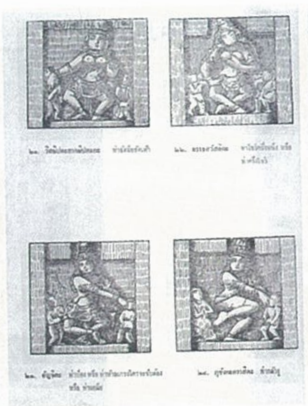
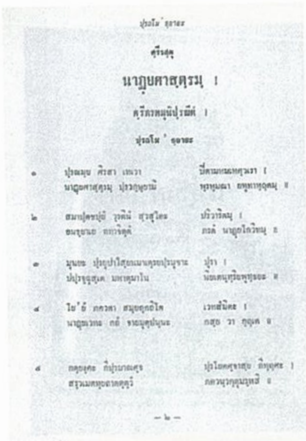
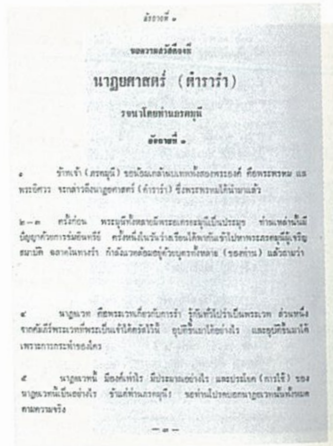

图11


图12


图13


图14

日本历来是世界梵学研究的重镇，其研究重点自然是佛教典籍。不过，仔细考察仍可发现，日本学者对于以婆罗多《舞论》为代表的印度古典文艺理论名著非但没有忽视，反而产出了许多有价值的日语著作或论文。例如，1990年，日本东京大学东洋文化研究所的上村胜彦教授（？~2003）出版了与《舞论》相关的研究著作《印度古典戏剧论中的美感体验》。①

根据上村胜彦1990年出版的这部著作附录的相关信息看，他于1967年毕业于东京大学法语系，1970年毕业于东京大学大学院（研究生院）人文科学研究专业，1971至1973年为东京大学文学部助手，1973至1978年为财团法人东方研究会研究员，1978至1986年奉职于国学院大学文学部，1986年起为东京大学东洋文化研究所教授，1988年获东京大学文学博士学位。到1999年为止，上村胜彦出版的日文著作和译著包括：《僵尸鬼故事二十五则》（平凡社，1978年）、《五卷书》（大日本绘画，合译，1980年）、《印度神话》（东京书籍，1981年）、《考底利耶〈利论〉（上、下册）》（岩波文库，1984年）、《印度古典戏剧论中的美感体验》（东京大学出版会，1990年）、《薄伽梵歌》（岩波文库，1992年）、《〈政事论〉：印度古典政治论》（平凡社，1992年）、《薄伽梵歌的世界》（日本放送协会NHKlifulari，1998年）、《印度诗集：梦幻之爱》（春秋社，1998年）。据悉，这位学者已经仙逝。②据笔者所知，中国的印度学研究者似乎没有与上村胜彦教授探讨印度古典文艺理论研究的历史记录，这不能不说是一大遗憾。

笔者于2018年4月26日造访中国台湾政治大学图书馆时，邂逅上村胜彦教授的日文著作《印度古典诗论研究：欢增的韵论》。笔者期待以后有机会见到该教授与《舞论》相关的研究著作《印度古典戏剧论中的美感体验》，也期待国

① （日本）上村勝彦：《インド古典演劇論における美的經驗》，東京：東京大學出版会，1990年。笔者未掌握此书，信息来源见释惠敏《梵本〈戏剧论〉第六章“美感”译注——印度戏剧美学初探》，台北艺术学院：《艺术评论》1999年第10期，第132页。

② 已于2019年7月23日仙逝的辛嶋静志是享有国际声誉的日本著名佛教学者。2018年5月29日，他在回复笔者咨询上村胜彦教授相关情况的电子邮件中说：“我当本科生时，上过上村老师的梵文课。但我一直没时间学习印度文艺理论，也不懂。上村老师早已去世了。恐怕在东大没有他专业的继承人。在印度文艺理论的话，我听说大正大学有读书班。”（原文如此——笔者注。）感谢四川大学俗文化研究所所长、长江学者张弘教授（普惠）在百忙中为笔者提供辛嶋静志先生的电邮地址。

内通晓日语的学者能对他及其印度文学、文艺理论的翻译和研究进行简介。

除了泰国，缅甸、印度尼西亚、老挝、柬埔寨、马来西亚和越南等其他东南亚国家在历史上与印度文化有过或深或浅的交集，这些国家对以《舞论》为代表的印度古典文艺理论名著应该不会陌生。期待未来有精通这些国家语言的中国学者，对其接受印度古典文艺理论的历史和现状进行考察和探索。至于蒙古、朝鲜和韩国等东亚国家，哈萨克斯坦等中亚国家和伊朗等西亚国家，其对《舞论》是否存在接受、在多大程度上并以何种方式进行接受，这些问题在国内学界似乎是完全的空白，期待未来有学者关注这些艰难而又迷人的课题，并有所思考、有所发现。

五、中国的《舞论》译介与研究

（一）中国的《舞论》译介

近代以来，特别是1924年泰戈尔访华开辟中印交流渠道以后，中印文化交流逐步恢复，但中国学界对印度古典文艺理论进行翻译的兴趣似乎不大，当时留印的金克木、徐梵澄等学者主要是关注佛教与印度教的宗教哲学经典或梵语语法学等。中华人民共和国成立后，中国学界对印度语言、文学、哲学、宗教、逻辑学等方面的研究颇有起色。金克木等极少数学者开始向中国学界介绍印度古典诗学，并进行相关名著的翻译工作，《舞论》的译介由此提上日程。

在译介《舞论》等梵语文艺理论名著方面，金克木有着开创之功。“在中国，金克木是梵语诗学翻译介绍的先驱者。”①1960年，他在北京大学开设梵语课时，便写出了后来于1964年出版的《梵语文学史》。这是中国第一部由梵语专家撰写的梵语文学史，它的教材性和学术性并重。在该书最后部分即第三编第十二章《文学理论》中，作者对梵语戏剧和诗学理论进行介绍。1965年，人民文学出版社出版的《古典文艺理论译丛》第十辑选收了金克木翻译的三部梵语诗学名著即《舞论》《诗镜》和《文镜》的重要片段，这可以视为梵语诗学名著的首次汉译。金译采用的《舞论》底本为孟买本，即《古诗丛刊》第42种（1943年第2版），他还参考了高斯的《舞论》第1卷英译本（1950年初版）。

① 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），“导言”，北京：昆仑出版社，2008年，第2页。

1980年，人民文学出版社又出版了金克木翻译的《古代印度文艺理论文选》。该书是在上述译作基础上扩充而成的，增加了《韵光》和《诗光》的重要片段的译文。可以说，金克木对梵语文艺理论代表作十九部书名的翻译基本上为后来的译者所沿用。论者指出：“总体来看，金克木的译文还不算难懂。只是在某些重要术语的翻译造词上，有令人费解之处。”①如《舞论》中提到的味论术语“vibhāva”和“anubhāva”被他分别译为“别情”和“随情”，黄宝生后来将其分别改译为“情由”和“情态”，于是，味的产生原理便显得更加清楚明白。作为梵语文艺理论名著汉译的拓荒者，金克木做出了重要的历史贡献。

金先生翻译所依据的孟买本《舞论》第2版重印于1983年。金先生在“译本序”中写道：“现在把《舞论》中总论戏剧及论‘味’和‘情’的部分摘译出来，作为古代印度最早的文艺理论资料。译文根据印度孟买《古诗丛刊》本（一九四三年第二版），参考高斯的英译本。两本有些不同，但这一部分的差别还不大。”②孟买本第1章总计128颂（诗句），第6章的诗句总计84颂，第7章的诗句为130颂。金克木选译的是第1章的第106至120颂，第6章的第16颂和33至84颂，第7章开头1至8颂。③由此可见，金克木选择的是戏剧本质论、味论和情论等具有戏剧美学因子的段落，从而舍弃了他心目中觉得琐碎繁杂或与文艺美学思考不太相干的文字。

20世纪90年代初，在中国比较文学蓬勃发展的时代背景下，学术界一些人士敏锐地意识到：“迄今为止，国内乃至全世界尚无一本全面反映东方文论概貌的文论选，这无疑是文学理论界一大憾事。填补这一学术空白，将具有重大的学术价值和意义。”④于是，一部译介东方文论名著的《东方文论选》于1996年出版。该书收入金克木1965年发表的《舞论》三章选译。⑤

《东方文论选》出版前的1993年，黄宝生出版了中国第一部梵语诗学研究

① 王向远：《东方各国文学在中国》，南昌：江西教育出版社，2001年，第52页。
② 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，北京：人民文学出版社，1980年，第7页。
③ Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by Pandit Kedārnāth,Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, Reprint Edition,1983, pp.11-12, 91, 93-107.
④ 曹顺庆主编：《东方文论选》，“后记”，成都：四川人民出版社，1996年。
⑤ 金克木的《舞论》三章选译，参阅曹顺庆主编：《东方文论选》，成都：四川人民出版社，1996年，第81至97页。

著作《印度古典诗学》。他在该书中对如《诗庄严论》等未译著作作了一些句子或片段选译。这弥补了一些遗憾，但毕竟不能代替专门的译本。

2008年，黄宝生出版《梵语诗学论著汇编》（上、下册）。该书汇集了十部梵语诗学名著，其中的《舞论》选择了全部36章的11章（包括第1、6、7、17、20、21、22、27、34、35、36章）。黄译采用的底本是《舞论》迦尸本1980年版（为“迦尸梵文丛书”第60种），[①]与金克木所采用的1943年孟买本不同。黄先生选择《舞论》的篇目在金先生的三章摘译的基础上进行了扩充，为国内学界的相关研究乃至翻译提供了宝贵的文献资源。2019年，黄先生在中国社会科学出版社出版《梵语诗学论著汇编》的“增补版”，综合运用“迦尸本”和前述的P.库玛尔四卷编订本，将《舞论》的翻译篇目增至30章（只余下六章音乐论未译）。

值得一提的是，台湾的惠敏法师在大陆学者翻译梵语诗学名著的同时，也翻译了《舞论》中的重要两章，并将其先后发表。[②]根据释惠敏自述，他是在其日本导师亦即其博士学位论文的口试委员之一上村胜彦教授的鼓励下，投身于梵语戏剧学理论的研究和译介中的。[③]从释惠敏发表的两篇译文标题看，他对《舞论》书名和内容的理解有一个过程。他先将该书称为《戏剧论》，但在后一篇译文中将其命名为《舞蹈·戏剧论》。他在翻译时参考了金克木和黄宝生的译文，并参考了前述上村胜彦关于《舞论》的译著。或许是知晓金克木与黄宝生所采用的底本，释惠敏选择了《舞论》巴罗达本为底本。由于笔者未掌握上村胜彦教授的《舞论》译本，无法判断释惠敏如何借鉴和参考其日本的翻译导师，但从其译文可以看出，他在许多关键术语上，并未盲从金译和黄译。例如，第6章非常重要的一句是：“味、情、表演（abhinaya）、

① 笔者只掌握《舞论》迦尸本1985年版和2005年第3版，未掌握迦尸本1894年第1版、1943年第2版和黄先生书中提到的该书1980年版（参见《梵语诗学论著汇编》，北京：昆仑出版社，2008年，第35页）。从这些信息看，迦尸本1985年版似乎是1943年第2版的重印本。

② 感谢北京大学东方文学研究中心陈明教授于2008年向笔者提供这方面的宝贵信息。2018年4月26日，笔者在中国台北市台湾大学图书馆复印到了释惠敏先后发表的一篇论文和关于《舞论》的两章译文。感谢台湾大学图书馆的吕玉屏女士慷慨相助，否则笔者不会获得如此完整而清晰的论文复印件。

③ 释惠敏：《梵本〈舞蹈·戏剧论〉第七章“情感”译注——印度古典舞蹈戏剧情感初探》，“前言”，台北艺术大学：《艺术评论》2003年第14期，第168页。

戏剧法（dharmī）、风格（vṛtti）、地方风格（pravṛtti）、成功（siddhī）、音调（svara）、乐器（ātodya）、歌曲（gāna）、舞台（raṅga），这些是（戏剧的十一种）要素。”（VI.10）[①]释惠敏的译文是：“所谓（戏剧学的）‘纲要’，即：美感（rasa）、情感（bhāva）、演技表现（abhinaya）、规法（dharmī）、样式（vṛtti）、地方色彩或情境（pravṛtti）、成就（siddhī）、音阶之音（svara）、乐器（ātodya）、乐（gāna）、舞台（raṅga）。”[②]黄宝生的相关译文是：“戏剧的要义包括味、情、表演、法式、风格、地方色彩、成功、音调、器乐、歌唱和舞台。”[③]两相比较，释惠敏的翻译与黄先生译法确有差异，这主要表现在rasa、bhāva、abhinaya、dharmī、vṛtti、svara、gāna七个关键词的翻译上。黄译分别为味、情、表演、法式、风格、音调、歌唱，而释惠敏分别译作美感、情感、演技表现、规法、样式、音阶之音、乐。可见，黄译更胜一筹，因为他对前述七个关键词的翻译融汇了古代汉语的习惯译法（如rasa译为“味”便属古已有之），也充分考虑到现代汉语的习惯表述（如vṛtti译为“风格”，svara译为“音调”等），同时还考量了梵语词汇在《舞论》中的具体语境。释惠敏的某些关键词翻译，如将rasa译为“美感”，似乎是受到了英语翻译的影响，自然不及黄译的内涵丰富和外延广阔。

再如释惠敏的一段译文：“动作与身段（āṅgika）、台词（vācika）、装扮（āhārya）与情感（sāttvika），这四种是与演技表演（abhinaya）有关者。写实的表现（lokadharmī）与戏剧的手法（nāṭyadharmī），可知有这两种戏剧法（dharmī）。”（VI.23-24）[④]再看相关句子的黄译：“形体、语言、妆饰和真情，被称作戏剧的四种表演。世间法和戏剧法，相传是两种法式。”（VI.23-24）[⑤]两相比较，黄译看似古朴执拗、平淡无奇，实则更为准确地把握了梵语关键词在《舞论》中的丰富内涵，这与释惠敏追求具象而鲜活的形而下阐释显然

① M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavagupta*, Chapters 1-7, Vol.1, 1956,p.263；同时参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, Reprint, 2017, p.80。

② 释惠敏：《梵本〈戏剧论〉第六章“美感”译注——印度戏剧美学初探》，台北艺术学院：《艺术评论》1999年第10期，第133页。

③ 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），北京：昆仑出版社，2008年，第44页。

④ 释惠敏：《梵本〈戏剧论〉第六章“美感”译注——印度戏剧美学初探》，第135页。

⑤ 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），北京：昆仑出版社，2008年，第45页。

是有区别的。

释惠敏除了将bhāva、vyabhicāribhāva分别译为“情感”和“从属感情”而非“情”和“不定情”外，其他术语的译法均遵黄译或金译，如情由（vibhāva）、情态（anubhāva）、常情（sthāyibhāva）和真情（sāttvika）的译法均是如此。顺便需要指出的是，黄译将金译的“别情”“随情”“不定的情”“内心表演的情”分别改为“情由”“情态”“不定情”“真情”，但又遵从金译的“情”和“常情”，表现了两代前辈梵语学者草创之艰辛和接力之不易。两岸梵语学者隔着一湾浅浅的海峡，在翻译《舞论》的一场马拉松赛场上，既遥遥相望，又心有灵犀，婆罗多在天之灵如若有知，定当会心一笑。

当然，换一个角度看，释惠敏的译文也有自己的存在价值，例如，他的“美感”一词似乎可以将rasa的梵文涵义更好、更便捷地普及给当代饱读西洋术语、崇尚西学话语的年轻一代，使其将眼光转向东方，品尝印度古典文艺美学魅力的兴趣或许会与日俱增。这也是一件功德无量之举。他以“演技”一词翻译abhinaya，看似简约质朴，实则有其存在的理由，因为他发现了该词的技术涵义。释惠敏以“动作与身段”和“台词”分别翻译āṅgika、vācika两词，似乎也有同样的逻辑。至于他把sāttvika译为“情感”，则是将梵语词的古典内涵进行现代转换的绝佳一例。得与失，或许只有等待时间的验证。从这个角度看，不可轻易否认释惠敏译文的价值。不过，迄今为止，笔者未见释惠敏在翻译《舞论》的道路上再进一步，尚未发表新的译文。

（二）中国的《舞论》研究

上边简略地介绍了20世纪下半叶中国的《舞论》译介情况，接下来对中国学者的《舞论》研究作点介绍。事实上，中国学者对《舞论》的研究主要以两位译者即金克木和黄宝生为主体，包括释惠敏在内的其他中国学者也有程度不一、角度各异的《舞论》研究。

20世纪上半叶几乎是《舞论》研究的空白区，这主要是当时中印文化交流渠道不畅、印度方面的《舞论》文献尚在编订而无法及时传到中国、金克木和季羡林等梵语学者尚在印度和德国等地学习梵语等因素所致。但是，这一时期涉及印度文学研究的少数中国学者，还是敏锐地捕捉到了《舞论》的相关信

息。例如，1945年，许地山出版被誉为“中国人自己撰写的第一部印度文学史专著”①——《印度文学》，其中初步涉及包括《舞论》在内的印度古典诗学名著简介。许地山将梵语戏剧学和早期梵语诗学庄严论称为“形式修辞学”。②他说，作满（即婆罗多）所著《歌舞论》（即《舞论》）是直接从波你尼语法著作《八章书》得到启发而撰写的第一种“形式修辞学”著作。③这自然是一种误解，或许是许地山对某些外语文献信息的穿凿附会。他接下来介绍古典梵语戏剧类型。他说：“印度戏剧底名目很多，常见的为色（rūpakam），极所作（Prakaraṇa，即创造剧）、歌舞（或那吒迦Nāṭakas，即传说剧），一人述说（Bhāṇa，即独白剧），一幕剧（Vyāyoga，即纷争剧），三幕剧（Samavakāra，即神魔剧），游行赛会（Yatras，疑为误引），获狼戏（Īhāmṛga，即掠女剧），环击戏（Ḍima，即争斗剧），武剧（Aṅka，即感伤剧）等等。在这些戏剧里头，只有那吒迦可以算是合于近代所谓戏剧底条件。”④这里用来表示“武剧”的梵语Aṅka应指《舞论》中的Utsṛṣṭikāṅka（感伤剧）一词。许地山未将婆罗多论及的笑剧（Prahasaṇa）和街道剧（Vīthī）列入，而提及“色”和“游行赛会”两类戏剧，显然是对《舞论》有所了解，但还不太熟悉。许地山还正确地把《沙恭达罗》归入“那吒迦”即传说剧一类。他还对梵语戏剧的情节结构、人物语言等做了简要说明：“印度戏剧底出数不等，从一出可以到十出，剧里底角色也没一定，时间与空间可以错乱或阙隔，曲本里所用底语言为雅语与俗语。剧中底妇人与下级种姓底男子都说俗语。早期剧本所用底雅语很简明，后来越写越繁复，甚至使听者不能一时了解，须要费时间去思索。”⑤从这些介绍看，许地山对婆罗多的戏剧学原理和规范似乎有些了解。许地山在书的最后附录了“主要的参考书”15种，其中包括日本学者的《佛教文学史》，前述德国学者温特尼兹（Maurice Winternitz）的《印度文学史》（*Geschichte der Indischen Litteratur*，莱比锡）、前述法国学者列维（Sylvain Levi）的《印度戏剧》（*Le*

① 许地山：《印度文学》，“后记”，长沙：岳麓书社，2011 年，第 93 页。
② 许地山：《印度文学》，第 22 页。
③ 许地山：《印度文学》，第 22 页。
④ 许地山：《印度文学》，第 22 页。括号里的汉语解说为笔者所加。
⑤ 许地山：《印度文学》，第 22 页。

Theatre Indian，巴黎，1898年版）、德国学者A.韦伯（A. Weber）的《印度文学史》（*The History of Indian Literature*，伦敦，1914年版）、前述英国学者A.B.基思于1924年出版的《梵语戏剧理论与实践的起源和发展》和1929年出版的《梵语文学史》、弗莱切尔（R.W. Frazer）的《印度文学史》（*A Literary History of India*，1898年版）、麦克丹尼尔（A.A. Macdonell）的《梵语文学史》（*A History of Sanskrit Literature*，1900年版）和《印度历史》（Indian's Past，1927年版），等等。[①]这说明，许地山对《舞论》的粗浅介绍，得益于日本和欧洲印度学家的学术"及时雨"。惜乎，其中没有印度学者如S.K.代的《梵语诗学史》等重要著作。作为20世纪最早睁眼看印度的学者之一，许地山的开创之举有着特殊的历史意义。

1933年，朱光潜在法国出版博士论文《悲剧心理学》（英文版）。他在论文中提到了《舞论》，从时间上看，朱光潜提及《舞论》应该在许地山之前。朱光潜似乎是在欧洲求学期间，通过西方的梵文学者如列维和威尔逊（H. Wilson）等人的相关著作了解印度古典梵语文艺理论的。他在论述印度缺乏西方意义的悲剧这一观点时写到："婆罗多的《舞论》据说是神传授的，它对印度戏剧发展的影响，甚至比亚里士多德在欧洲的影响还大，它提到几种戏剧形式，令人注意的是其中恰恰没有悲剧。'那察迦'是最高的戏剧形式，这是一种英雄体的喜剧，有高贵的人物、英勇的行动和华丽典雅的语言。它很近于悲剧，但从不以悲剧告终。这部经典明确规定戏剧不能写成不幸的结局。每个剧本的情节都要经过五个发展阶段，而最后阶段总是幸运的成功。"[②]他还转述了威尔逊的相关思考，即印度古代戏剧"绝不会以悲剧结局告终……事实上，印度人没有悲剧"。[③]朱光潜的相关介绍与许地山一样，均是对西方梵学家研究成果的转述，离直接考察《舞论》的一手文献还相距甚远。

金克木是曾经留学印度的梵语学者。1960年，他在研读相关文献的基础上，写出了授课讲义，并于1964年正式出版，这便是中国第一本《梵语文学史》。颇为遗憾的是，由于时代条件限制等因素，该书没有附录参考书目，使人无法

① 关于许地山的中文和外文参考文献，参阅许地山：《印度文学》，第91页。
② 朱光潜：《悲剧心理学》，合肥：安徽教育出版社，2006年，第221页。
③ 朱光潜：《悲剧心理学》，第222页。

知晓作者究竟阅读和研究了哪些梵语原著或梵英对译本，重点参考了哪些西方或印度学者的著作。该书第十二章题为《文学理论》，再分两节：一为《总结戏剧理论和实践的〈舞论〉》，二为《文学理论著作》。第一节以三页多的篇幅介绍《舞论》。[①]金克木对《舞论》的相关介绍和论述，构成了此后他关于该书的基本观点。其中的某些观点自然也融合借鉴了印度与欧美梵文学者的相关研究成果，它们被后来的学者们不断引述和利用，显示了极强的学术生命力。

关于《舞论》的基本性质和成书过程，金克木认为："现存的最古的文艺理论书是一部《舞论》，可以算是早期戏剧工作的经验总结……从内容看，它包罗了古代戏剧工作的一切方面，应当是戏剧艺术已经发展到相当高的程度的产物，但是其中有些规定同现有的古典剧本还有些差异，因而也不像是很晚的著作。这样的书完全可能是在一段时期内不断经过修订的……很可能它是和同样文体的一些法典一样，是从公元前开始积累经验而公元后才逐步修订成现在这样的。"[②]金克木以《舞论》孟买本37章为依据，对每一章的内容作了大致介绍。这使得中国学者第一次全面了解该书的大致内容。

金克木称《舞论》广泛论述了戏剧的各个方面，这样的论著"在世界古代文化宝库中是稀有的"。[③]他还指出，《舞论》这部巨著是一部戏剧、音乐、舞蹈艺术家都可利用的"包罗万象的手册，是很丰富的经验总结……《舞论》是到某一个时期为止的戏剧经验总结，后来古典戏剧兴盛作品繁多时，理论自然还要发展"。[④]这种判断是正确的，《十色》和《味海月》等梵语戏剧学著作的先后涌现，很好地说明了这个道理。值得注意的是，金克木基于一手梵语文献的分析得出一些非常正确且具远见的判断："这部书有一些注释，但是因为时代相距很远，书中又有大量术语不易了解，因此许多地方的含义至今还不能确切知道。书中的重复、脱漏、甚至矛盾的地方也不少。这又增加了理解的困难。像这样的书断了传统就难明古义，非从事实际戏剧工作的人不能知其意图，而现代整理解说的人还必须有正确的历史观点，因此，要弄清楚全部内容

① 金克木：《梵竺庐集甲：梵语文学史》，南昌：江西教育出版社，1999年，第361至364页。
② 金克木：《梵竺庐集甲：梵语文学史》，第361页。
③ 金克木：《梵竺庐集甲：梵语文学史》，第362页。
④ 金克木：《梵竺庐集甲：梵语文学史》，第363页。

而且给以公正的评价，在目前还没有可能做到。”[1]这些话对当今翻译和研究这部古典戏剧学名著的中国学者而言，不失为一种逆耳的忠言。

1980年，金克木出版了《古代印度文艺理论文选》。论者认为，该书“既是一个译本，也是一部独特的研究著作”。[2]此为中的之论。金克木在1978年冬为该书写的“译本序”，在这本97页的小书中占了23页的篇幅。他在“译本序”中以“古代印度文艺理论”指称梵语戏剧学和诗学著作，他列举了现存、已刊、具有理论价值和历史意义且有较大影响的二十种梵语著作，基本包括了印度古典诗学的精华，但也遗漏或忽略了波阇的《艳情光》等重要的诗学著作。他重点介绍了《舞论》为首的五部梵语文艺理论著作，其文字言简意赅，寥寥数语便将每一部名著的理论内核和独特价值等说得非常清楚。这对彼时的中国学者而言，自然是雪中送炭之举。金克木关于《舞论》的一些观点是前述的1964年版《梵语文学史》的自然延续，如他认为：“《舞论》（戏曲学）是现存的古代印度最早的、系统的文艺理论著作。”[3]金克木根据他所见到的印度与西方文献，力所能及地介绍了1880年至1950年间东西方学者关于《舞论》校勘、整理、翻译与出版的大致情况。这似乎是国内学者最早的相关介绍。接下来，金克木依据以前的研究基础，对《舞论》的大体内容、著作性质、论述主题、独特贡献、论述方法等做了介绍。

仔细分析，这四页多的介绍有几点值得注意：第一是金克木对《舞论》译名的清晰界定，他认为该书论及的戏剧是狭义的戏曲，其中音乐和舞蹈占有重要的位置。梵语中的“戏剧”一词也源自表示“舞蹈”的词语，所以书名照梵文词源译为《舞论》，而书中的nāṭya一词仍可译为“戏剧”，而不必改译为“戏曲”。[4]这一翻译，一直被后来的绝大多数学者沿用至今。第二是他对《舞论》内容和性质的全面把握，他说，《舞论》在理论方面仍然涉及了“一些重要的问题，而且往往有在当时历史条件下不失为多少有进步意义的意见”。[5]例如，

① 金克木：《梵竺庐集甲：梵语文学史》，第363页。此处所谓的注释，似乎是指新护的《舞论注》。
② 王向远：《东方各国文学在中国》，南昌：江西教育出版社，2001年，第52页。
③ 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第3页。
④ 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第4页。
⑤ 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第5页。

《舞论》承认现实生活是戏剧的来源，戏剧应当全面反映现实，应模仿现实生活。《舞论》把“戏剧的来源、依据、目的、效果、成分、传达方式及其中的道理、评价标准等问题都论到了”。[1]第三，金克木把握住了《舞论》的历史贡献即味论和情论的提出。他将味论与戏剧反映现实生活等观点联系起来加以阐释。他指出：“在论述‘味’和‘情’的关系等方面，它似乎实际上已经接触到了现代所谓美和美感的问题。这在后来的理论（主要是新护的著作）中得到了发挥，而为现代一些印度学者作为古典美学理论加以阐述。”[2]但他还说：“在整个梵语古典文学时代中，‘味’的含义逐步发展成为文艺理论的一个中心论题。经过各派的争论，所谓‘味’（加上了‘韵’）竟从《舞论》的素朴解说愈来愈变成包括神秘的、色情的、宗教的内容的繁琐哲学。”[3]金克木将《舞论》的具体文本分析与长时段的古典梵语文学理论发展史联系起来，既客观地捕捉了婆罗多味论的历史价值和现代意义，也透视了味论在千年发展过程中的蜕变或衰变。他的某些思想似乎带有文化误读的痕迹，如认为后期味论是包含色情的繁琐哲学。第四，金克木以《舞论》为例，论述了印度古代作者普遍的思维逻辑：“至于书（即《舞论》）中表现的思想方法，例如着重分析和计数以及用类推比喻作说理的证明，则是古代印度的传统习惯，我们从汉译佛教经典中也常可见此情况。这种分析有时很精细，有时不免琐碎、拼凑和不确切。”[4]第五，由上所述可知，金克木对以《舞论》为代表的印度古典诗学名著的探索带有强烈而自觉的创新意识，得出了很多有价值的观点，但由于他似乎偏重于马克思主义文艺观，因此潜意识中以唯物论方法思考印度古代理论家在语言和宗教哲学层面所做的各种探索，这便使他有意无意地忽略了印度传统对古代理论家的“文化磁场”效应，转而以现代唯物论视角思考问题。这使他在锐意思考并得出很多颇有新意的观点时，又似乎被某种思维框架所局限和困扰着。很明显，他的某些观察和论述没有脱离当时社会条件和学术氛围的限制，例如，他指出，《舞论》和后来的文艺理论著作在主要内容和思想倾向上存在某些重要

① 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第6页。
② 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第6页。
③ 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第5页。
④ 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，“译本序”，第6页。

的差异："《舞论》中虽没有什么反抗、斗争的气息，也还没有象后来那样偏重于形式和'艳情'。如果把比它稍早的《利论》（*Arthaśāstra*）和比它稍晚的《欲经》（*Kāmasūtra*）拿来比较，则城市社会上层的政治黑暗和风俗腐败在《舞论》中虽有反映，却还不是其主要方面，可见当时的戏剧理论工作者还与人民有着相当的联系，而戏剧观众的面还不那么狭窄。"①这种唯物主义文艺观的解读和分析，自然有其合理的因子，但却使人感觉它离穿透真理的迷雾仍差一层"窗户纸"。当然，如将其论述视为中国特色的文艺理论研究，也未尝不可，因其观点明显区别于与其同时代和后来的印度、西方梵文学者。

金克木之后，在《舞论》研究中继续披荆斩棘且多有真知灼见的学者，自然是其高足即著名梵语学者黄宝生。

1988年，黄宝生出版了《印度古代文学》一书，该书第十二章《梵语文学理论》以十页的篇幅介绍和论述了梵语戏剧学和诗学重要著作和核心理论，涉及《舞论》的内容有三页。②该书的相关论述借鉴和参考了印度和西方学者的相关英文著作，并参考了金克木的《梵语文学史》和季羡林的《中印文化关系史论文集》等汉语著作。和四十年前的许地山著作相比，此书参考了一些印度和西方学者的新作。除了参考前述的A.B.基思、A.K.渥德尔和M.温特尼茨的著作外，黄宝生还参考了印度学者S.K.代的《梵语诗学史》（1960年版）、I.谢卡尔（I. Shekhar）的《梵语戏剧兴衰》（*Sanskrit Drama: Its Origin and Decline*，1977年版）、K.查塔尼亚（K. Chaitanya）的《新编梵语文学史》（*A New History of Sanskrit Literature*，1977年版）等，并参考了西方学者B.C.劳（B.C. Law）的《巴利语文学史》（*A History of Pali Literature*，1974年版）和J.贡达（J. Gonda）的《吠陀文学》（*Vedic Literature*，1975年版）等著作。从这些书目看，黄宝生掌握了更多的新资料、新信息。关于《舞论》的性质和特色，黄宝生指出："梵语文学的系统理论总结是以戏剧学开始的……《舞论》具有戏剧百科的特点。它自觉地把戏剧作为一种综合艺术对待，以戏剧表演为中心，涉及与此有关的所有论题。《舞论》的戏剧表演理论建立在味论的基础上。"③黄

① 金克木译：《古代印度文艺理论文选》，"译本序"，第7页。
② 黄宝生：《印度古代文学》，北京：知识出版社，1988年，第162至164页。
③ 黄宝生：《印度古代文学》，第162页。

宝生介绍了婆罗多味论后，对《舞论》的历史贡献、时代地位和"缺陷"等做了简短的分析："《舞论》重视戏剧艺术实践的具体经验。但它对具体经验的总结偏重于形式主义的繁琐分析和归类，带有比较浓厚的经验主义色彩。在梵语文学理论发展史上，《舞论》的主要贡献是提出了味论。后来的梵语文学批评家加以发展，运用于一切文学形式，使味论成为最重要和最有特色的梵语文学批评原则之一。同时，《舞论》中对梵语诗歌理论的初步总结，也为后来梵语诗学的进一步发展奠定了基础。"①他对《舞论》中味论的高度重视，体现了中国学者以文学理论的眼光看待这部戏剧学理论著作时的普遍心态。事实上，《舞论》的重大理论贡献不止于此。他对《舞论》的"缺陷"的认识，似乎受了金克木的影响，这也表明了中国学者对印度古代文艺理论著作、乃至对所有印度古代文化经典的认识亟待深化或转换视角，即从外部视角转入印度文化的内部视角。这在当时的条件下，似乎存在一定的困难。

《印度古代文学》出版五年后即1993年6月，时年51岁的黄宝生（1942~）出版了中国第一部系统而独立的研究印度古典梵语文艺理论的专著《印度古典诗学》。它是中国东方文艺理论研究和外国文学研究等领域的里程碑式著作。②该书分上、下两编，即"梵语戏剧学""梵语诗学"，以戏剧学和诗学串联起印度古典文艺理论的主线。上编以《舞论》为主介绍梵语戏剧学理论，下编则以庄严论、风格论、味论、韵论、曲语论、合适论、推理论、诗人学等为线索，对梵语诗学重要流派、理论进行介绍与分析。该书的一大特色是，尽可能地以一手梵语文献为论述的基础，同时在引文后加注出处即标注句子在原著中的具体位置，重要术语附录原文。这种严谨的学风保证了该书的高质量。

该书上编"梵语戏剧学"的九章标题依次为："梵语戏剧源流""梵语戏剧学论著概述""味和情""戏剧的分类""情节""角色""语言""风格""舞台演出"。该书在介绍和分析婆罗多戏剧学理论精华时，常常引入新护的《舞论注》和胜财的《十色》等进行印证，这将《舞论》的相关介绍和分析置于梵语戏剧理论发展的历史脉络中，从而使读者对《舞论》的历史贡献和

① 黄宝生：《印度古代文学》，第164页。
② 尹锡南：《印度诗学导论》，上海：上海古籍出版社，2017年，第314页。

深远影响有了比较具体的认识。从书中叙述和书末的“参考书目”看，作者参考了更多的外文著作。所有这些均保证了作者对《舞论》戏剧本体论的介绍详实可信。

严格地说，该书对《舞论》的戏剧本体论研究主要集中在第3至8章，分别涉及戏剧情味、类型、情节、角色、语言、风格等六个方面。①这101页的内容约占全书440多页的四分之一篇幅，由此可见黄宝生对《舞论》戏剧本体论的高度重视。至于戏剧的外在因素即剧场建造、剧团构成、道具化妆、演出效果等内容，则在上编最后一章即第9章“舞台演出”部分进行简介，但其中的某些内容如剧场建造却是印度与西方学者重点探讨的热点问题。该书对《舞论》戏剧论部分的详细介绍，是中国梵学界介绍印度古典文化传统的一大突破。2008年即《印度古典诗学》第一版出版后15年，黄宝生出版《梵语诗学论著汇编》，收入他翻译的十一章《舞论》。读者若能将两书关于《舞论》的介绍与译文进行对比阅读，对印度古典戏剧学的了解自然更为清晰。

作者将《舞论》第15、16章的诗律论和第17章的庄严、诗德、诗病论等，均纳入戏剧语言论范畴进行介绍。由于作者设定的研究目标是探索梵语戏剧学理论，该书上编很少涉及《舞论》的音乐论、舞蹈论等。事实上，从章节安排上说，音乐论和舞蹈论的内容合在一处，超过了《舞论》全书36章的三分之一。作者以“形体表演”“音乐和舞蹈”等两个小节简略概述《舞论》中十分丰富的音乐论与舞蹈论，并将其置于“舞台演出”的框架下进行介绍和分析，虽然符合作者重点探讨梵语戏剧学基本原理和规则的初衷，但容易使一般的中国学者产生误解，误认为《舞论》只是一部关于戏剧表演理论和实践的论著，从而忽略其对后世音乐理论、舞蹈理论甚至诗学理论产生巨大影响的相关内容的存在。1999年1月，《印度古典诗学》出了第2版，并于2000年8月第二次印刷。

该书对《舞论》的戏剧学理论的详细介绍，使中国学者第一次全面了解到印度古典戏剧学的真实面目，从而将金克木开凿的一条艰难的“羊肠小道”拓宽为风景无限的大路。这一开创之功值得当代学人铭记。该书出版近三十年来，被印度文学研究圈内外的学者征引无数，便是对该书创新价值的高度肯定

① 黄宝生：《印度古典诗学》，第 41 至 140 页。

和极高评价。

黄先生的《印度古典诗学》出版三年后即1996年，台湾学者释惠敏在《艺术评论》上发表了一篇题为《印度梵语戏剧略论》的论文。①这似乎是台湾地区涉及《舞论》研究的第一篇专题论文，它是释惠敏综合梵语、英语文献，再借鉴金克木与黄宝生的前期研究成果写成的。释惠敏该文内容较为丰富，分为以下几个小节的内容：“前言”（包括《舞论》的书名翻译、版本考释、内容简介以及金克木和黄宝生的相关著述等）、“梵语戏剧的起源”（包括梵语戏剧起源考释及学界诸说、梵剧与希腊戏剧比较等）、“梵语戏剧美学”（主要介绍婆罗多的八味论）、“梵语戏剧之写作”（探讨序幕和祝词等戏剧的外在结构和戏剧情节、角色人物、语言和文体等内在结构）、“舞台演出”（论及剧场、舞台装置和服饰、演技、演员、观众与戏剧效果评价等）。由此可知，释惠敏借鉴黄宝生《印度古典诗学》论及《舞论》的大致脉络而展开相关介绍和分析，但其论述体现出某些差异。例如，在论及梵语戏剧的语言运用时，释惠敏指出：“梵语戏剧犹如拉丁语戏剧之中插入意大利文和法文，甚至地方土音的方言也有混入的情形。如何说明此种言语的使用法与其沿革，引起了学者的种种推测……古典期的戏剧，虽然在某一程度上多少配合梵语使用于上层社会和中期印度语使用于庶民社会等之言语分布状态，但绝不能想像它会忠实反映当时的实态。梵语戏剧主要是由婆罗门之手完成的上流文学，对这些作家或许不能要求有太写实的作品。”②在论述形体、语言、真情和妆饰表演等四种戏剧表演方式时，释惠敏写道：“广义的演技（abhinaya），可分为：动作与身段（aṅgika）、情感（sāttvika）、台词（vācika）以及装扮（āhārya）等的四项表演法。虽然背景或道具不发达，装扮也只是依传统规定而已，但是在动作与身段方面，可能受到戏剧雏形之滑稽动作表演遗风影响，所以巨细无遗地被研究，显得非常繁复。头部、颜面、四肢、手指等一举一动所表现的意味，都有精密的规定。舞台上看不到河流，以撩起衣服的下摆表示渡涉；以手执绳索的动作，暗示马车的存在；乃至摘花的妇女或追逐蜜蜂的少女等，全部都只用身

① 释惠敏:《印度梵语戏剧略论》, 台北艺术学院:《艺术评论》1996 年第 7 期, 第 139 至 153 页。
② 释惠敏：《印度梵语戏剧略论》，第 150 页。

段就能充分地被了解。因此，舞台装置的不完备虽能得到一些弥补，但是观众则必须通晓戏剧的表演规约。”[①]应该说，上述论述把握了梵语戏剧语言运用和戏剧表演的精髓，这自然源自释惠敏对《舞论》相关原理和规则的熟悉，也来自于他对中国大陆学者和国外学者成果的多方借鉴。

进入21世纪以来，国内学者对《舞论》的研究进入了更加活跃的时期。例如，2006年，郁龙余等著《中国印度诗学比较》出版，这是迄今为止关于中印诗学比较的第一部系统研究著作。该书分十二章，其论述重点在中印古典诗学的核心话语如味论、韵论、庄严论（修辞论）等的比较研究上。第11章“中印经典诗学例析”分析了《文心雕龙》与《舞论》的产生背景、刘勰和婆罗多的写作动机、刘勰的情志论与婆罗多的情味论、《文心雕龙》与《舞论》比较的当代学术意义等。[②]该部分以比较诗学或比较文化的视野，论述了《舞论》的学术意义和现代价值，得出了许多有新意的结论。

2012年，毛小雨发表了一篇专题研究《舞论》的论文。[③]该文先介绍《舞论》的内容、性质、版本校勘史与中外译介史等，再对其戏剧起源论、剧场祭祀论、世间法和戏剧法等两种表演法、味论等进行介绍和分析。该文主要参考前述阿迪耶·兰迦查利耶的不太可靠的《舞论》英语节译本和金克木、黄宝生等中国学者的汉译及相关研究成果，也参考了印度与西方学者的英语研究文献，显示了宽广的学术视野。这在此前国内学者研究《舞论》的论文中不太多见。作者的某些分析较为深刻，具有独到的见解。不过，该论文没有涉及《舞论》的主要内容即音乐论和舞蹈论。关于中国的《舞论》研究不足之处，他在文章中指出：“在理论研究方面，囿于《舞论》译本的缺乏，中国对其研究还处于浅析阶段……大多是从文学理论或者说诗学理论出发的，缺乏戏剧学的探讨，可以说忽略了《舞论》这部著作最核心的部分，从中也可看出中国学界对这部著作的认识还有些片面。”[④]这些分析和判断是准确的。

① 释惠敏：《印度梵语戏剧略论》，第151页。
② 郁龙余等著：《中国印度诗学比较》，北京：昆仑出版社，2006年，第432至472页。
③ 毛小雨：《东方戏剧学的开山之作：〈舞论〉研究》，《河南大学学报》2012年第5期，第129至137页。
④ 毛小雨：《东方戏剧学的开山之作：〈舞论〉研究》，第130页。

2013年，冯冬完成了硕士学位论文《〈舞论〉研究》。该文依据印度学者阿迪耶·兰迦查利耶的《舞论》英语节译本和金克木、黄宝生等中国学者的汉译及相关研究成果，介绍和阐释了《舞论》的情味论、情节论、角色论、舞台表演论（包括剧场建造、剧团组成、舞台祭祀、化妆、动作程式、表演规范与结构框架以及《舞论》对印度传统表演艺术的影响等）等。[①]或许是由于资料收集困难的缘故，该文没有参考M.高斯和N.P.温尼等人更为完整的《舞论》英译。该文或许是国内专题研究《舞论》的第一篇研究生学位论文，某种程度上促进了该领域的研究。它将研究的触角伸向此前国内学者较少涉及的剧场建造、舞台祭祀等内容，具有某种创新的锐气和意识。不过，限于研究主题与语言解读等因素，该论文没有或很少涉及《舞论》的诗律论、音乐论和舞蹈论，而这些恰恰是《舞论》的重要内容。

就《舞论》研究和翻译而言，本人近年来也有一些收获。例如，拙译《印度古典文艺理论选译》将此前学者们没有翻译的《舞论》25章悉数译出。就专题研究和比较研究而言，多篇拙文与几部拙著均涉及《舞论》。[②]

世纪之交，有的学者在对东方美学进行历史性归纳时，将婆罗多味论等视为印度美学的重要组成部分加以分析。[③]有的学者在介绍东方艺术时，涉及以《舞论》为代表的印度古典音乐理论名著的重要内容。[④]还有学者采用以现代数学、物理学和乐律学相结合的方式，以“印度人奇妙的律学理论”为题，对《舞论》等梵语艺术论著的某些原理进行简介，拓展了中国读者的文化视野。[⑤]

① 冯冬：《〈舞论〉研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2013年。该文作者还发表了一篇相关的论文：冯冬：《〈舞论〉的审美倾向对印度传统表演艺术的影响》，《中州大学学报》2013年第4期，第66至70页。
② 例如：尹锡南：《〈诗学〉与〈舞论〉的戏剧理论比较》，《外国文学》2008年第2期，第95至102页；尹锡南：《〈舞论〉的古典舞蹈论》，《北京舞蹈学院学报》2017年第6期，第33至38页；尹锡南：《梵语文艺理论家新护对〈舞论〉戏剧论与乐舞论的阐发》，《南亚研究季刊》2020年第2期，第62至68页；尹锡南：《〈舞论〉的两类抄本与整体结构分析》，《北京教育学院学报》2020年第3期，第62至71页；尹锡南：《跨越三个世纪的印度〈舞论〉编订史》，《东方文学研究集刊》，2020年。
③ 邱紫华：《东方美学史》（下卷），北京：商务印书馆，2003年，第908至933页。
④ 俞人豪、陈自明：《东方音乐文化》，北京：人民音乐出版社，1995年初版，2004年第5次印刷，第176至177页。
⑤ 李玫：《东西方乐律学研究及发展历程》，北京：中央音乐学院出版社，2007年，第120至128页。

纵观近半个世纪以来、特别是21世纪以来的《舞论》研究，可以发现有以下几个特点：首先，中国学者绝大多数是从金克木、黄宝生的汉译出发，适当参考印度与西方学者的翻译和研究成果，对《舞论》进行各个角度的研究；其次，由于比较文学研究在近半个世纪呈现蓬勃发展的态势，以《舞论》相关原理，尤其是以婆罗多味论或戏剧论而展开的比较诗学、比较戏剧学研究层出不穷，成果丰富；此外，由于《舞论》的音乐论、舞蹈论、诗律论等重要部分尚未出现汉译，国内学者的相关研究出现明显的空缺。

由于中国古代文论的理论资源十分丰富，也由于中印诗学拥有各自的味论、韵论、修辞论（庄严论）乃至戏剧学理论，因此，包括郁龙余、侯传文在内的很多学者倾心于中印诗学比较，关于《舞论》基本原理的比较研究也就由此展开。这些学者的相关成果，构成了20世纪80年代以来中国比较诗学研究的一个重要侧面。

除了上述学者外，从音乐、舞蹈等视角对《舞论》不同程度地进行介绍、研究的学者还包括赵佳梓、金珊珊、尤里、于平等。此外，常任侠、吴晓玲、任鸣皋、王树英、王镛、金文达、张钧、张伯瑜、安平、庄静等学者先后在其著述中论及印度舞蹈、音乐、戏剧、绘画和中印艺术文化交流史等问题。近年出版的《中印文化交流百科全书》也有关于《舞论》的相关介绍。①上述学者或著作的相关介绍和论述，对于理解、研究《舞论》颇有益处。

综上所述，迄今为止，中国学界对《舞论》的翻译、介绍和研究取得了很多成就，但其存在的缺陷和遗憾也很明显，如没有《舞论》的全译本，尚未综合而系统地介绍和研究《舞论》的戏剧、音乐、舞蹈、诗律等，未就《舞论》对印度古典文艺理论的全面渗透和当代影响进行历史考察，等等。

通过前边关于西方、印度、中国和泰国等其他亚洲国家《舞论》译介和研究史的梳理可以看出，跨越三个世纪的《舞论》翻译和研究，以欧洲近现代梵学家为先驱，以印度学者为大本营和中流砥柱，以中国、泰国、日本等亚洲国家的学者和欧美当代学者为侧翼，组成了世界"《舞论》学"的三驾马车。具

① 中印联合编审委员会：《中印文化交流百科全书》，北京：中国大百科全书出版社，2014年，第354至355页。

体而言，欧美梵学界与亚洲学者的翻译和研究构成了《舞论》世界传播的生力军，而印度学者的相关翻译和研究既确保了古代文化传统的薪火相传，也为世界范围的《舞论》研究提供了充实的原料和动力。相比而言，中国学者的《舞论》译介和研究走在了西方和印度学者的后边。21世纪，我们有理由相信中国的《舞论》译介和研究会更上一层楼。

为了方便读者理解《舞论》的内容及其深远的历史影响，本书最后部分以15个"附录"的形式，对该书的一些重要术语作了归纳或分类整理，还收录了三部梵语文艺理论著作的全译和一部工巧艺术论著的选译，并配有多幅源自其他著作或译者实地考察拍摄的乐器图、刚舞108式石刻像等。本书"引言"和正文也有许多相应的插图。译者希望以这种图文并茂的方式，最大限度地传播印度古典艺术和文艺理论的无穷魅力，唤起学界精英与普通读者（假如有的话）对于"遥远的近邻"印度的文化探幽之趣。

《舞论》译文依据的底本为高斯校勘、编订的《舞论》梵文两卷本①，也参考库马尔依据高斯底本编订且附高斯英译和新护《舞论注》的《舞论》梵文三卷本（第二版）和四卷本（第三版）②。

译者还参考了另外三种权威的《舞论》梵文版、其他一些梵文版和三种英译本：

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1-4, eds. by M. Ramakrishna Kavi and J.S Pade and other scholars, Baroda: Oriental Institute, 1956（1992）, 2001, 2003, 1964（2006）.（《舞论》梵文巴罗达本）

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by Pandit Kedārnāth,Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan, Reprint Edition,1983.（《舞论》梵文孟买本）

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by Baṭuka Nātha Śarmā and Baladeva Upādhyāya, Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Series Office, 1985.（《舞论》梵文迦尸本）

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, ed. by Baṭuka Nātha Śarmā and Baladeva Upādhyāya,

① Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1-2, ed. by Manomohan Ghosh, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2016-2017.（此即《舞论》高斯本）

② Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1-4, ed. by Pushpendra Kumar, New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, Second Edition, 2006, Revised & Enlarged 3rd Edition, 2014.

Varanasi: Chaukhambha Sanskrit Sansthan, Third Edition, 2005.（《舞论》梵文迦尸本重印本）.

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1-4, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, Delhi: Parimal Publications, 2003-2009.（梵文本）

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 1-4, ed. & tr. by N. P. Unni, New Delhi: NBBC Publishers, Second Revised Edition, 2014.（梵英对译本）

Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, Delhi: Sri Satguru Publications, First Edition, 1986, Third Revised Edition, 2014.（英译本）

Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, First Published, 1984, Reprinted, 2016.（英译本）

凡遇到原文读不通或印刷有误等问题，综合参照上述几种梵文版和英译译出。译者在翻译中，不同程度地参考了黄宝生先生的《印度古典诗学》《梵语诗学论著汇编》《梵学论集》等著作和译著；相关音乐术语的翻译，重点参考俞人豪、陈自明著《东方音乐文化》（北京：人民音乐出版社，2004年）、陈自明《印度音乐文化》（中央音乐学院出版社，2019年）和A.L.巴沙姆主编的《印度文化史》（闵光沛等译，北京：商务印书馆，1999年）。特此说明，并向上述各书的著者、译者致以诚挚的谢意！

第一章 戏剧的起源[①]

我俯首向先祖（pitāmaha，梵天）[②]与大自在天（maheśvara，湿婆）这二位大神致敬后，讲述由梵天阐发的《舞论》。（1）[③]

很久以前，通晓戏剧、恪守誓愿的婆罗多完成了吟诵。就在他停止颂习的时刻，儿子们围坐四周。（2）

以阿底梨耶（Ātreya）为首的大仙们灵魂高尚，令人尊敬。他们控制了感官和智慧，（走近婆罗多并向他）发问：（3）

尊者啊！您精心编写的这部与吠陀齐名的"戏剧吠陀"（Nāṭyaveda）是如何产生的？它为谁而编？它有多少分支？它以何为标准（pramāṇa）？它又如何运用（于戏剧）？请您讲述这一切。（4-5）

听到仙人们的这番话后，婆罗多牟尼[④]开始对其讲述"戏剧吠陀"：（6）

你们心地纯洁，全神贯注，请听我讲述梵天创造的戏剧吠陀是如何产生的？（7）

诸位婆罗门！从前，第一摩奴时期（svāyambhunamanu）过去，第七摩奴时期（vaivasvatamanu）的圆满时代（kṛtayuga）也已结束，三分时代（tretāyuga）已经来临。（8）

世人深陷妒忌与愤怒，受贪欲与情欲的驱使，从事低贱庸俗的活动，感受

① 高斯认为本章第 113、117 颂和第 119 颂后半颂疑似后人添加的内容。《舞论》高斯本的每一章标题均未命名，题目出现在每章的结尾处。为读者理解方便，译者依据结尾的标题，为每一章加上同名的标题。

② 本书括号里的内容如无特别说明，均为译者所加。

③ 湿婆是舞王，而梵天是"戏剧吠陀"的创造者，因此作者首先向其表达敬意。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, Delhi: Sri Satguru Publications, 2014, p.12。

④ 在印度古代文化语境中，牟尼（muni）是仙人、圣人的意思，婆罗多牟尼（Bharatamuni）即为婆罗多仙人。

着欢乐与痛苦。(9)

大神、檀那婆、乾达婆、药叉、罗刹和巨蛇(巨龙)盘踞着护世天王(Lokapāla)护佑着的瞻部洲。(10)

据说，伟大的因陀罗为首的众天神向先祖(梵天)请求道："我们想要一种可以观赏且能听闻的娱乐！(11)

首陀罗种姓不能听闻吠陀的吟诵(vyavahāra，言辞)，因此，请创造另一种适合所有种姓的第五吠陀吧！"(12)

梵天对众神说："就这样吧！"打发走天王(因陀罗)后，他通晓真义，心力专注(yogamāsthyā)，回忆四大吠陀。(13)

"我创造的这种名叫戏剧的第五吠陀指引正法，创造利益，带来荣誉，包含教诲，概括了未来世界一切活动的指南。它包含一切经论的要义，展现一切工巧(śilpa)①，具有历史传说。"(14-15)

如此这般沉思默想、追忆所有吠陀后，尊者(梵天)创造了戏剧吠陀，它来自于四大吠陀的分支。(16)②

因此，灵魂伟大、世人尊敬且通晓一切的梵天从《梨俱吠陀》中摄取吟诵(pāṭhy)，从《娑摩吠陀》中获取音乐(gīta)，从《耶柔吠陀》中提取表演(abhinaya)，从《阿达婆吠陀》中采取味论(rasa)，从而创造了与吠陀和副

① 《舞论》的第一个全译者高斯认为，śilpa 和表达印度传统六十四艺的"艺"的梵文词 kalā 常被视为一对近义词。后者常常涵盖前者的内涵，表示艺术和技艺（工艺或工巧艺术）。二者也可分别译为 arts 和 crafts。前者有时候与后者区别开来，因为前者有时只表示"一门技艺"(a craft)。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 2012, pp.3-4。此处按照目前学界的通行译法，译为"工巧"。

② 六吠陀支包括礼仪学、语言学、语法学、词源学、诗律学和天文学。

吠陀(upaveda)①紧密相关的戏剧吠陀。(17-18)②

梵天创造戏剧吠陀后，对因陀罗说："我创造的这种历史传说(戏剧)应该由天神们发挥运用。(19)

请你把名为戏剧的这种吠陀传播给那些熟练灵巧、机智敏锐、能言善辩和不知疲倦的世人吧！"(20)

听到梵天说的这些话后，因陀罗(śakra)向梵天合掌致敬，然后说道：(21)

"尊者啊！天神们不能理解、思考、认识、运用戏剧，因而无法从事与戏剧相关的活动。(22)

那些知晓吠陀奥秘、坚守誓言的仙人们能够专心致志地理解和运用戏剧。"(23)

① 副吠陀指以四大吠陀为基础而产生的四类(而非四部或四本)著作，它们包括涉及医学知识(医方明)的《阿育吠陀》、涉及战争军事的《弓箭吠陀》、涉及音乐和舞蹈知识的《乾达婆吠陀》和涉及工巧明的《建筑吠陀》。

② 从《舞论》的戏剧起源说来看，它是一种典型的神创说或曰神授说，这是世界古代戏剧理论史上非常独特的一派。论者指出："关于戏剧的萌芽及其形态，是一个关于戏剧发生学的命题，戏剧理论史上主要有'巫术说'、'歌舞说'、'游戏说'、'祭祀说'这几种学说。"参见顾春芳：《戏剧学导论》，北京：北京大学出版社，2014 年，第 7 页。贵州的"傩戏"至今保留祭祀剧的色彩，它与宗教仪式有关。"通过傩戏的表演，我们今天尚能看到中国表演艺术由歌舞向戏剧发展进程中的某些原始面貌。"参见邓光华：《贵州土家族宗教文化傩坛仪式音乐研究》，台北：新文丰出版公司，1997 年，第 27 页。印度学者 G.H. 塔莱迦认为，关于印度古典戏剧的起源，可以归纳为六种观点：《舞论》和其他著作的传统描述，吠陀起源论，源自史诗、波你尼和波颠阇利以及巴利语文献的理论，源自世俗的模仿戏、木偶戏和影子戏的理论，希腊影响论，舞蹈起源论。他说："已知最早的古典戏剧的真实表演证实，至少在几个世纪以前，梵语戏剧确乎存在。《舞论》(公元前 200 年至公元 200 年)对戏剧艺术的论述如此详细，戏剧定然拥有几个世纪的传统才达到如此完美的地步。因此，一种合理的结论是：梵语戏剧在波你尼时代确已流行。"参见 G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra: With Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1975, pp.1-2, 16。关于古代印度、希腊和中国戏剧的起源问题，黄宝生先生的结论是："古希腊戏剧起源于雅典时代酒神祭祀合唱队中的'答话'演员，成型于埃斯库罗斯的悲剧。中国戏剧起源于先秦时代的'俳优'，成型于唐代戏剧（以'参军戏'为标志）。印度戏剧起源于波你尼时代 naṭa 中的'戏笑'伎人。而它的成型时间还难以确指，只能说大约在公元前一、二世纪，或更宽泛一些，大约在公元前、后一、二世纪之间。"参见黄宝生：《梵学论集》，北京：中国社会科学出版社，2013 年，第 80 页。因此，婆罗多的戏剧神创说或神授说，作为一种神话思想自然容易理解，但如作为严肃科学的理论思考，则显出极不和谐的格调。不过，正是这种极不和谐的色彩，方可显出印度古代戏剧学思想的世界独特性。这种独特性的背后，闪烁着古代印度文明的宗教之眼和借天神言世俗的印度式"春秋笔法"。戏剧神授说，使得印度古代戏剧的迅速发展有了足够的精神动力和宗教权威，这也是现代印度戏剧，特别是南印度地方戏可以保存诸多古风元素的根本原因之一。

“纯洁无比的人啊！你和你的一百个儿子就成为戏剧表演者（prayoktā）吧！”听了因陀罗的话后，莲花生（ambujasambhava，梵天）对我如此说道。（24）

梵天这般吩咐后，我便向他学习戏剧吠陀，然后向儿子们如实（tattvatas）传授戏剧的表演方法。（25）

（以下是我的儿子们的名字：）商狄离耶（Śāṇḍilya）、犊子（Vātsya）、戈诃罗（Kohala）、多提罗（Dattila）、结发（Jaṭila）、庵婆什吒迦（Ambaṣṭhaka）[①]、荡督（Taṇḍu）、火焰（Agniśikha）、海盐（Saindhava）、菩罗曼（Puloman）、翠绿（Śāḍvali）、宏大（Vipula）、鹧鸪（Kapiñjala）、酸枣（Bādari）、阎魔（Yama）、烟道（Dhūmrāyaṇa）、南瞻王（Jampudhvaja）、鸦胫（Kākajaṅgha）、黄金（Svarṇaka）、苦行（Tāpasa）、稻田（Kedāri）、稻耳（Śālikarṇa）、长肢（Dīrghagātra）、稻米（Śālika）、考蹉（Kautsa）、檀多耶尼（Tāṇḍāyani）、宾伽罗（Piṅgala）、妙色（Citraka）、私生（Bandhula）、箭头（Bhallaka）、拳头（Muṣṭika）、海道（Saindhavāyana）、枕头（Taitila）、瓦师（Bhārgava）、纯洁（Śuci）、黑半月（Bahula）、无智（Abudha）、智军（Budhasena）、白耳（Pāṇḍukarṇa）、盖罗拉（Kerala）、正直（Ṛjuka）、浮沫（Maṇḍaka）、胜乐（Śambara）、梵聚罗（Vañjula）、摩揭陀（Māgadha）、真诚（Sarala）、洞穴（Kartā）、威严（Ugra）、酷寒（Tuśāra）、徒众（Pārṣada）、乔达摩（Gautama）、枣境（Bādarāyaṇa）、广大（Viśāla）、妙脐（Sunābha）、公羊（Meṣa）、眼镜蛇（Kāliya）、黑蜂（Bhramara）、基座（Piṭhamukha）、牟尼（Muni）、敲指（Nakhakuṭṭa）、碎石（Aśmakuṭṭa）、蜜蜂（Ṣaṭpada）、无上（Uttama）、革履（Pāduka）、奉施（Upānat）、天启（Śruti）、雀音（Cāṣasvara）、火器（Agnikuṇḍa）、乳酪瓶（Ājyakuṇḍa）、妄驳（Vitāṇḍya）、檀底耶（Tāṇḍya）、洞罗刹（Kartarākṣa）、金眼（Hiraṇyākṣa）、善巧（Kuśalā）、难抵（Duḥṣaha）、谷粒（Lāja）、恐怖（Bhayānaka）、厌恶（Bībhatsa）、聪慧（Vicakṣaṇa）、赍多罗刹（Puṇḍrākṣa）、赍多罗那婆（Puṇḍranāsa）、

① 庵婆什吒迦是婆罗门与吠舍种姓女子结合所生的子女。

暗黑（Asita）、洁白（Sita）、电舌（Vidyujjihva）、宏舌（Mahājihva）、娑罗迦叶那（Śālaṅkāyana）、暗道（Śyāmāyana）、摩陀罗（Māṭhara）、赤身（Lohitāṅga）、劫火（Samvartaka）、五焰（Pañcaśikha）、三焰（Triśikha）、火焰（Śikha）、白面（Śaṅkhavarṇamukha）、密林（Ṣaṇḍa）、尖耳（Śaṅkukarṇa）、帝释轮（Śakranemi）、光亮（Gabhasti）、光明（Amśumāli）、曲意（Śaṭha）、闪电（Vidyut）、喜胫（Śātajaṅgha）、暴戾（Raudra）、英勇（Vīra）。（26-39）[①]

我接受梵天的命令（ājñā），为世人利益着想，指定一百个儿子扮演各种角色（bhūmi），他们每个人适合表演自己的角色。（39-40）

再生族啊！我准备表演戏剧，它以雄辩（bhāratī）、崇高（sāttvati）、刚烈（ārabhaṭī）等风格（vṛtti）为基础。（41）[②]

我向梵天致敬后，走近他，禀报计划。这位神中师尊告诉我：“戏剧表演还须包括艳美风格（kaiśikī）。优秀的再生族啊！请告诉我它合适的（kṣama）表现素材（dravya）吧。”（42-43）

听到师尊的这番话后，我回答说：“尊者啊！请赐予我表现艳美风格的素材吧。我曾经观赏尊敬的青项（湿婆）舞蹈，它体现艳美风格，服饰优美，舞中充满柔美的组合体式（aṅgahāra）[③]，表现艳情味，以味（rasa）、情（bhāva）和动作为灵魂。没有女子的配合，男子无法完美表现艳美风格。”（43-46）

然后，威力神奇（mahāteja）的师尊（vibhu）在意念中创造了众天女，她们精通为戏剧增光添彩（alaṅkāra）的方法，[④]他将天女赠予我，以表演戏剧。

① 此处出现了一百零四而非一百个儿子的姓名。高斯认为，婆罗多百子或许为创作戏剧、舞蹈或音乐的一些古代作者名。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.5。

② 高斯认为，这四种风格可能与下列四个部落有关：Bharata、Sāttvata、Keśika、Arabhaṭa。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.7。

③ “组合体式”（组合动作）是刚舞基本体式（基本动作）的组合。关于组合体式的详细信息，参见后边第四章的相关叙述。

④ 高斯认为，这里的 alaṅkāra 表示青年女子的美，“为戏剧增光添彩”意味着“戏剧的美”。它应该联系后文第二十四章相关文字理解：“戏剧行家们应该知道，美（alaṅkāra）是情味的基础，它充分体现在青年女性身上，产生于女子的脸庞和形体的动作变化。首先是肢体产生的三种美，此外是天性产生的十种美，还有自发产生的七种美。它们被称为情味的依托。”（XXIV.4-5）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.8。

（她们的名字是：）美发（Mañjukeśī）、妙发（Sukeśī）、杂发（Miśrakeśī）、美目（Sulocanā）、电光（Saudāminī）、天赐（Devadattā）、天军（Devasenā）、可意（Manoramā）、苏多蒂（Sudatī）、美女（Sundarī）、机敏（Vidagdhā）、智女（Vibudhā）、妙蔓（Sumālā）、桑多蒂（Santati）、妙喜（Sunandā）、舒颜（Sumukhī）、摩揭陀女（Māgadhī）、银白（Arjunī）、高洁（Saralā）、盖罗腊（Keralā）、持重（Dhṛti）、喜女（Nandā）、妙春（Supuṣkalā）、小象女（Kalabhā）。（46-50）

应自生者（svayambhū，梵天）之命，善元（svāti）与弟子们一道演奏鼓乐（bhāṇḍa），那罗陀（Nārada）等天国乐师演唱歌曲。（50-51）

戏剧源自吠陀和吠陀支。切实理解戏剧后，为向世间引入戏剧表演，我与所有儿子以及善元、那罗陀等走近梵天，合掌致敬并问道："我们已经掌握了戏剧表演。请告诉我们该做什么？"（51-53）

听到这些话，梵天说："已有一个绝佳的戏剧表演机会。吉祥的因陀罗在举行幡祭（dhvajamaha）[①]，就在那个时节表演戏剧吠陀吧！"（53-55）

于是，我来到为庆祝伟大的因陀罗诛杀阿修罗（asura）和檀那婆（dānava）的胜利而举行的祭旗会上。天神们兴高采烈地聚在一起。我首先以祝福的语言献辞（nāndī），其中包含八段乐句（pada），因其新鲜美妙而获得天神们一致首肯。接下来，我模仿（anukṛti）天神们战胜提狄（daitya）的情境，表现神魔纷争、恶魔逃散和战斗中的劈砍刺杀。（55-58）

以梵天为首的天神们对戏剧表演非常满意。心满意足后，他们给我们赏赐一切礼物：因陀罗欢欢喜喜地首先赐予吉祥的旌旗，梵天赐予弯杖，伐楼那赐予金瓶，太阳神赐予伞，湿婆赐予成功，风神赐予扇子，毗湿奴赐予狮子宝座，财神赐予头冠，辩才女神（Sarasvatī）赐予听力和眼力。（58-61）

其他在场的天神、天国乐师、药叉、罗刹和蛇神（pannaga）感到愉快，这些天国居民高兴地赐予我儿子们适合不同角色表演的语言、情、味、美妙身形、正确的表演动作、力量，它们基于不同种姓，各具特色。（62-63）

---

① 高斯认为，dhvajamaha 中的 maha 源自俗语 makha（祭祀即因陀罗祭），这是古代印度非常流行的一种节日（马鸣在其大诗中提到过），在孟秋六月（bhādra）或八至九月的雨季的白半月第十二日举行。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.9。

接着开始表演诛杀提狄和檀那婆的戏剧，以广目（virūpākṣa，指提迭）为首的一众"障碍"（Vighna）[①]煽动所有到场并聚集一处的众提狄，提狄们激愤不平地说："我们可不想看见戏剧以这种方式进行表演！"（64-65）

因此，"障碍"们伙同阿修罗们施行幻力（māyā），扰乱演员们的语言、动作和记忆力。（66）

看见戏剧被破坏，天王（devarāṭ，因陀罗）说："表演遭到的干扰来自何处？"他遂坐下，进入禅定状态后发现，戏班主（sūtradhāra）及其演员们受到各方的"障碍"包围，头脑空白，呆若木鸡。（67-68）

因陀罗怒眼大睁，迅速举起"胜幡"（dhvajamottama），旗帜上所有珠宝闪闪发光。天王用"粉碎旗"（jarjara，因陀罗旗）把围着舞台的"障碍"和阿修罗们打得粉碎。（69-70）

所有"障碍"和檀那婆消失了，所有天国居民高兴地对我说："嗨！你得到了一件神圣的武器。所有戏剧破坏者被它打得粉碎，它因此命名为'粉碎'。心中嫉妒（īrṣā，īrṣyā）而蓄意来扰乱戏剧的'障碍'们，看见'粉碎旗'后会走开的。"（71-73）[②]

因陀罗高兴地对天神们说："那就这样吧：让'粉碎旗'保护所有戏剧演员！"（74-75）

后来，因陀罗的庆典如火如荼举行时，戏剧表演准备再度亮相，心中妒忌的"障碍"们又给演员制造恐慌。（75-76）

发现他们蓄意制造冲我而来的祸害后，我与所有儿子一道走向梵天说："神中至尊啊!这些'障碍'一心破坏戏剧，请您教给我们保护它的方法吧！"（76-78）

因此，梵天告诉工巧天（Viśvakarman）[③]："灵魂高尚者啊！请您用心建造一座具有吉相（lakṣaṇa）的剧场吧！"（78-79）

---

① "障碍"指干扰、阻挠戏剧表演的捣蛋者。

② 《舞论》孟买本、迦尸本和 N.P. 温尼等编辑的新版《舞论》中，此句第一个词是 śeṣa（其余）而非 sa+īrṣā（īrṣyā，嫉妒）。

③ 工巧天是印度教神话中的建筑之神。他常常出现在各种《往世书》中。他也是吠陀时期的一位神灵。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.11。

遵从莲花生（梵天）的吩咐，工巧天建造了剧场后，走近梵天的居处，双手合十说：“尊神啊！请您看一看刚完成的剧场（nāṭyagṛha）吧。”梵天遂与因陀罗等诸神一道，迅速地走去观看剧场（nāṭyamaṇḍapa）。（79-81）

看到剧场后，梵天对诸神说：“你们应该保护剧场的每一部分、每一物件！月神保护剧场主体，护世天王保护每一边，风神（Marut）保护四角，密多罗（Mitra）保护化妆室（nepathya），伐楼那保护剧场空间（bhūmi），火神（Vahni）保护祭台（vedikā），虚空神（Ambara）保护乐鼓（bhāṇḍa），所有四种姓（varṇāścatvāra）的神保护房柱（stambha），众日神（Āditya）和楼陀罗（Rudra）保护柱子之间的地方，精灵们（Bhūta）保护观众席（dhāraṇī），众天女保护殿堂（śālā），药叉女保护整个房子，海神（Mahodadhi）保护地面，阎魔（Kāla）保护门房，威力强大的两位蛇神（Nāga）保护门边，阎魔杖保护门槛（dehalī），湿婆三叉戟保护门上。（82-88）

命运（Niyati）和阎魔（Mṛtyu）两位充任门卫，因陀罗站在舞台旁边，能诛杀提狄的闪电保护侧房（mattavāraṇi），强壮的精灵、药叉、毕舍遮（Piśāca）和密迹天（Guhyaka）保护侧房的柱子，消灭提狄的金刚杵（Vajra）保护‘粉碎旗’，‘粉碎旗’旁边则站着威力无比的众天神，旗的上端立着梵天，第二段是湿婆，第三段是毗湿奴，第四段是塞健陀（Skanda），第五段是伟大的蛇神如舍沙（Śeṣa）、伐苏吉（Vāsuki）和德迦叉（Takakṣa）。”众天神被如此安排在“粉碎旗”的各个部位，以消灭“障碍”。（88-93）

梵天本人占据（保护）舞台（raṅgapītha）中央，因此，（戏剧开始时）须向舞台中央抛洒鲜花。（94）

住在下界（pātāla）的药叉、密迹天和蛇神等，受梵天安排保护舞台的底部。（95）

让因陀罗保护男主角（nāyaka），辩才女神保护女主角（nāyikā），唵音（Omkāra）保护丑角（vidūṣaka），湿婆保护其他演员。（96）

梵天说，安排保护戏剧的各位天神，将是戏剧的保护神。（97）

这时候，众天神对梵天说：“您应该好言抚慰一众‘障碍’。好言安抚在前，布施（dāna）礼物在后，第三是制造分裂（bheda），最后可惩罚（daṇḍa）之。”（98-99）

听了众神的话后，梵天问“障碍”道：“你们为何要破坏戏剧表演？”（100）

听了梵天的话后，广目与众提狄、“障碍”一起好言相答：“您满足天神们（sura）的心愿，创造了戏剧吠陀，但它却令我们蒙羞。戏剧是您为天神们而创造，而您不该如此，因为您是世界的祖宗，所有天神和提狄们都是世界的产物。”（101-103）

听了广目的话后，梵天说道：“算了吧，无垢者们！别生气，也别失望！（104）

我所创造的戏剧吠陀虚构你们和天神们的幸福与灾难，涉及行为、情感与家族世系。（105）

戏剧中不单单描写你们和天神，也模仿（anukīrtana）三界中的一切情境（bhāva）。（106）

（戏剧中）有时表现正法，有时描写娱乐，有时揭示利益，有时体现安宁（śama，解脱），有时展现欢笑，有时描摹战斗，有时展示爱欲（kāma），有时呈现杀戮。（107）

对于履行正法者而言，戏中提供（正法的）教诲；对于沉迷爱欲者而言，戏中提供享受欢爱（的仪轨）；对于粗野蛮横者而言，戏中有责备惩罚；对于谦恭文雅者而言，戏中有自律。（108）

戏剧赐予胆怯者以勇敢，赐予勇敢者以勇毅，赐予愚昧者以启蒙，赐予智慧者以知识。（109）

戏剧使国王们心情愉快，使受苦者意志坚定，使追求财富者知晓求财之道，使心烦意乱者心神安宁。（110）

我所创造的戏剧模仿世人的行为事迹（vṛtta），它包含（人的）各种情感，表现各种各样的情境（avasthā）。（111）

戏剧将根据上、中、下各色人等的行为，产生利益和教诲，赐予安宁、娱乐与欢喜。（112）

这种戏剧将从各种味、情及所有业果中产生一切教诲。（113）

这种戏剧将为世上的痛苦者、疲倦者、悲哀者和苦行者带去安心静息。（114）

这种戏剧将引导世人遵循正法、博取美名、延年益寿、获得利益和更为睿智。（115）

在戏剧中，智慧、技艺、知识（vidyā）、艺术（kalā）、实践（yoga）与活动等无一不涉。（116）

戏剧中包含了所有经论、技艺与种种活动，因此我创造了它。（117）

你们不应该对天神们愤怒！因为，戏剧按规则模仿（anukaraṇa）七大洲。（118）

吠陀的知识和历史传说在戏中得以发挥，天启圣典（śruti）、传承法论（smṛti）、高尚行为和其他主题都在戏剧中得到艺术加工。（119）

戏剧将给世人带来娱乐。模仿（表现）世上天神、阿修罗、国王和家主们的行为事迹，这叫戏剧。本质上具有世人的欢乐痛苦，包含着身体主要部位和次要部位等的表演，这叫戏剧。"梵天转而对所有天神说道：（120-122）

"你们大家必须在剧场中按照表演仪轨（vidhi）进行祭祀。应该准备祭品（bali）、供品（pradāna）和祭物（homa），筹备饮食和祭水等祭品，伴以咒语的吟诵，在凡间举行一切吉祥的祭拜仪式。（123-124）

不祭祀舞台，不能举行戏剧表演；不祭拜舞台，不可安排演出。（125）

不祭供舞台者，其智慧一无所用，并将投胎为畜牲。向舞台神献祭（pūjā）[①]，恰如举行祭祀（yajña）。（126）

演员或富人不向（舞台神）献祭，或不令人献祭，他们会遭受损失。（127）

谁按既有的仪轨献祭，谁就获得幸福与财富，还将升入天国（svargaloka）。"（128）

以上便是尊者（梵天）所言。然后，梵天与众神如此敦促我道："你必须向舞台献祭！"（129）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《戏剧的起源》的第一章。

---

① 高斯认为，pūja 的意思是以鲜花、熏香、音乐和食物向神灵献祭。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.16。

第二章 剧场的特征[①]

听了婆罗多的话后，仙人们对他说道："尊者啊！我们想听您说说舞台（raṅga）[②]祭祀的事。（1）

我们也想了解人们在剧场献祭的情形。他们将怎样在剧场（nāṭyaveśman）祭供舞台神？（2）

因为戏剧表演首先在剧场进行，请您为我们讲述一下剧场的特征。"（3）

听到仙人们的这番话后，婆罗多说道：请听我讲述舞台献祭（pūjana）的情况和剧场的特征。（4）

天神们是在意念中创造房屋和花园，而凡人们须按（经论）详细规定的献祭仪式（kāryā）勉力建造。（5）

因此，请听我讲述剧场应如何建造及如何精心准备剧场祭礼。（6）

睿智的工巧天（Viśvakarman）按照建筑经论（niveśaśāstra）的规定，设计了三种剧场（prekṣāgṛha）。（7）

这些剧场有矩形（vikṛṣṭa）、方形（caturaśra）和三角形（tryaśra）三种。每一种剧场又分为大型、中型和小型三种。（8）[③]

这三种剧场的长度（pramāṇa）可由腕尺（hasta）或杖（daṇḍa）来表达，分

---

① 本章标题 prekṣāgṛhalakṣaṇa 由两个单词即 prekṣāgṛha（剧场）和 lakṣaṇa（特征）构成，而 lakṣaṇa 也有"描述""记述"和"定义"等意思，因此，本章标题似乎也可译为《剧场概说》《剧场概论》《剧场论》。同理，后文第四章的标题《刚舞特征》也可译为《刚舞概说》《刚舞概论》或《刚舞论》。高斯认为本章第 32 颂前半颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

② 高斯认为，raṅga 在本章中表示舞台（stage），它还表示观众席与就坐的观众。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.18。

③ 关于三种剧场的图例，参阅黄宝生：《印度古典诗学》，北京：北京大学出版社，2000 年，第 142 页。

别为一百零八、六十四和三十二腕尺或杖。（9）[①]

其中，大剧场长一百零八腕尺，中等剧场长六十四腕尺，小剧场长三十二腕尺。（10）

大剧场是为天神们修建的，中等剧场是为国王们而建，小剧场为其他的人（普通百姓）而建。（11）

你们听我讲述工巧天为所有剧场设计的度量标准和形状。这些度量标准包括：微寸（aṇu）、罗阇（raja）、婆罗（bāla）、离差（likṣā）、瑜劫（yūkā）、耶婆（yava）、指（aṅgula）、腕尺（hasta）和杖（daṇḍa）。八微寸为一罗阇，八罗阇为一婆罗，八婆罗为一离差，八离差为一瑜劫，八瑜劫为一耶婆，八耶婆为一指，二十四指为一腕尺，四腕尺为一杖。根据上述量度标

① 如以腕尺和杖两种度量单位来设计的话，理论上的剧场应为十八种。腕尺指肘部到中指尖的距离，约为十八至二十五英寸或二十四指或四十五至五十六厘米。四腕尺为一杖。国外学者对 hasta（腕尺）作过测试，得出的结论是 1 hasta=0.43545 米。国内学者也将 hasta（腕尺）称为"肘尺"，认为它是"古代印度营造工程中十分常用的一个长度单位，一般指的是从人体肘关节至中指指端的距离。相比其单位更小的'拳'和宜于建城的'杖'，肘尺在建筑中的运用尤为普遍……肘尺取自人的身躯，代表人的特性，而建筑物则被视为小宇宙，建造房屋乃是重复神创宇宙的过程，因此采用房屋主人的手肘长度作为尺度和单元，能够彰显出房主在这座小宇宙中的存在感，使他成为建筑小宇宙中的'秩序主宰'。从这一角度来说，建筑中的肘尺，实际反映的是古印度文化中人与宇宙的关系"。参见李颖：《"翻搅乳海"：吴哥寺中的神与王》，北京：中国社会科学出版社，2016 年，第 145 至 146 页。印度学者拉奥（D. Subba Rao）认为 hastadaṇḍa 是 a measuring rod of one cubit 即一种度量单位（肘尺）的棍杖。参见 M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7 Illustrated, Vol.1, Revised and critically edited by K.Krishnamoorthy, Baroda: Oriental Institute, Fourth Edition, 1992, p.422。印度学者库尔卡尼（R.P. Kulkarni）将此句译为：Their dimensions are given in hasta measure equivalent to a daṇḍa. Ther are 108, 64 and 32 hastas。参见 R.P. Kulkarni, *The Theatre According to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, New Delhi: Kanishka Publishers, First Edition, 1994, Reprint, 2008, p.80。此处参考二人的理解译出大意。根据下文将腕尺和杖视为两种度量单位可知，巴罗达本的原文似乎存在某些问题。

准，我将介绍剧场的量度。（12-16）[①]

为世人所建的剧场（maṇḍapa）长六十四腕尺，宽三十二腕尺。（17）

建造剧场的人不应建造规模更大的剧场，因为在这种剧场中演戏效果不佳。（18）

剧场太过宽大，演员们高声的吟诵也会变得不甚清晰，听来不甚悦耳。（19）

剧场太过空旷，演员意味深长的情感表达（rāga）不能充分地展现（给观众）。（20）

因此，在所有剧场中，中等剧场最为理想，因为演员在中等剧场里的吟诵与歌唱，观众听来更为爽心悦耳。（21）

天神们在意念中自由建造房屋和花园，凡人们创造一切时却须认真调动感情。（22）

因此，人们不能与天神们在创造事物方面较劲。我将讲述（适合）凡人的剧场特征。（23）

智者首先应精心寻找一块（适合建造剧场的）土地，然后心情愉快地开始丈量。（24）

地势平坦、地基坚实稳固、土色黝黑或泛白，建筑工应选择这样的地基建

① 从微寸（极微）、罗阇（微尘）、婆罗（毛发）、离差（虫卵）、瑜劫（虱子或跳蚤）、耶婆（麦粒）、指（手指或拇指）、腕尺和杖等词汇的原意可以看出，古代印度的度量标准具有某种不确定性，而这又与古人以熟悉的事物为判断依据相关。这也充分体现了古代社会度量标准的原始性和模糊性。例如，《大唐西域记》这样记载道："夫数量之称，谓逾缮那（yojana）。逾缮那者，自古圣王一日军程也。旧传一逾缮那四十里矣。印度国俗乃三十里，圣教所载唯十六里。穷微之数，分一逾缮那为八拘卢舍。拘卢舍者，谓大牛鸣声所极闻，称拘卢舍。分一拘卢舍（krośa）为五百弓，分一弓（dhanus）为四肘，分一肘（hasta）为二十四指，分一指节为七宿麦，乃至虱（yūkā）、虮、隙尘（raja）、牛毛（bāla）、羊毛、兔毫、铜水，次第七分，以至细尘；细尘七分为极细尘。极细尘者，不可复析，析即归空，故曰极微也。"参见（唐）玄奘、辩机：《大唐西域记校注》，季羡林等校注，北京：中华书局，2000 年，第 166 页。两相比较不难看出，《舞论》提到的尺度标准与玄奘所言出入极大。高斯认为，本章提及的度量单位与《政事论》提及的一致。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.20。关于《政事论》中提及的各种空间度量的名称和相互联系，也可参阅朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，北京大学博士学位论文，2016 年，第 142 至 143、463 页。

造剧场。（25）[①]

首先应犁地，平整土地，清除土中的骨头、木桩、碎片、杂草和灌木等。（26）

清理平整地基后，（建筑工）应在弗沙星日（鬼宿）取出白色的线绳（sūtra）丈量地基。（27）

智者（聪明的建筑工）应利用不会折断的棉条、草葛、树皮和麻藤等制作绳子。（28）

绳子断为两段，剧场主人必死无疑；绳子断为三截，意味着国家会发生动乱。（29）

绳子断为四截，戏剧表演大师将与世长辞；绳子即使从手中滑落，也会遭遇某种损失。（30）

因此，最好是谨小慎微地一直紧握绳子，在丈量剧场地基时分外小心。（31）

在太阴日（tithi）半天（karaṇa）[②]中某个合适的须臾（muhūrta）[③]，受到礼

① 其他版本此处均作“……黑色或褐色（gaura）的土地上”。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.54; Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.407。

② 高斯根据印度古代历法书《太阳历数书》（*Sūryasiddhānta*，II.67-68）解释道，作为时间单位的迦罗那（karaṇa）是底提（tithi，即一天）的一半即半天。半天（karaṇa）包括十一种度量单位：伐婆（ vava）、伐罗婆（vālava）、考罗婆（kaulava）、泰底罗（taitila）、迦罗（gara）、婆尼迦（vanija）、毗湿底（viṣṭi）、娑恭尼（śakuni）、四足（catuṣpada）、那迦（nāga）、珢都羯那（kinṭughna）。从白半月（śuklapakṣa）头天的第二个半天开始，直到黑半月（kṛṣṇapakṣa）第十四天的头半天为止，开头七个度量“半天”的时间单位，每月中出现八次。其余四种度量“半天”的时间单位在每天中其他的“半天”出现，且每月只出现一次。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.24。

③ 有学者指出，印度的传统历法是阴阳合历。“印度人将一年分为六个季节，十二个月。每个月都以望日月亮所在的宿命名。当然这种命名在几千年前就定型下来，不再改变。每个月分为两个半月，称为黑分和白分。在以黑分还是白分为月首的问题上，不同地区的历（法）选择不同。每一天称为一个底提（tithi），由 30 个牟呼栗多（muhūrta）组成。牟呼栗多可以由测量得到，也可以由基本的换算得到。测量是通过水漏实现的，基本单位是刻（nālikā）。两刻形成一个牟呼栗多。”参见周利群：《循环与线性交互的佛教时间观》，《社会科学》2015 年第 9 期，第 126 至 127 页。此处的“阴半月”也可译为“黑半月”或“黑分”。一天（tithi）为两个半天（karaṇa），一刻（nālikā）相当于 30 个伽罗（kalā），且等于 24 分钟，一个须臾（牟呼栗多）相当于 48 分钟。此外，关于印度古代的各种时间单位及其详细阐释，参阅 Bettina BĪumer, ed. *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, Vol.2, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2003, pp.215-231；也可参阅朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，第 143 至 145、466 页。

遇而心满意足的婆罗门口诵吉言：本日吉祥。（32）

（向地基喷洒）保佑平安之祭水后，便可拉开（丈量地基的）绳子。先量出六十四腕尺的地基，然后将其一分为二。（33）

身后的一半地基须得再度平分，而其中的一半将是规划中的后舞台（raṅgaśīrṣa）。（34）

身后的另一半地基将成为后台（nepathyagṛha，化妆室）。按照仪轨（vidhi），依次对地基丈量划分。（35）[①]

① 黄宝生先生将 raṅgapīṭha、raṅgaśīrṣa、nepathyagṛha 分别译为“前舞台（演员演戏的正式舞台）”“后舞台（乐队坐席）”和“后台（化妆间）”。参见黄宝生：《印度古典诗学》，第 141 页。下面附录拉奥自绘的四幅剧场草图（图一至图四）。参见 M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, Baroda: Oriental Institute, Second Edition, 1956, pp.434, 439, 442, 444。另外译者附录了印度学者 R.P. 库尔卡尼书中的一些相关插图（图五至图八），以利于读者理解其思路，形成自己的判断。参见 R.P. Kulkarni, *The Theatre according to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, pp.101，103，67，76。

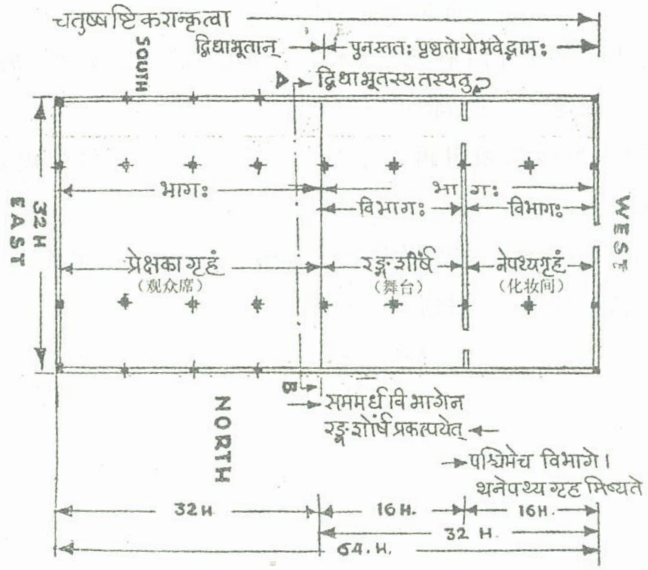


图1 矩形剧场平面图

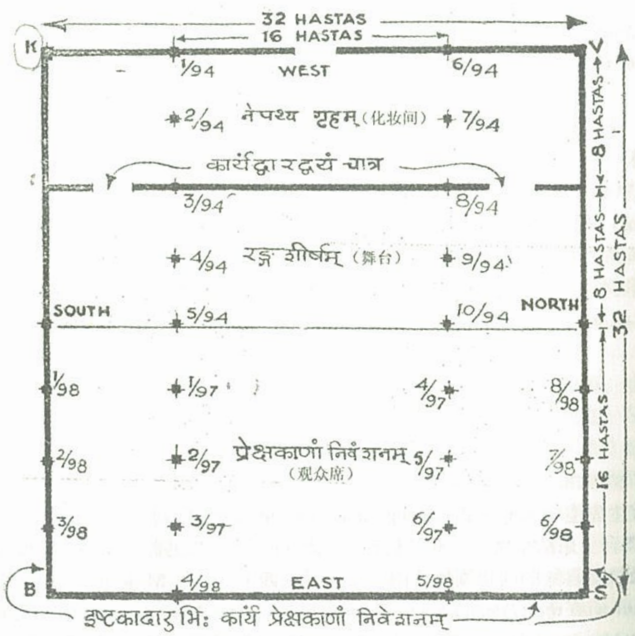


图2 方形剧场平面图

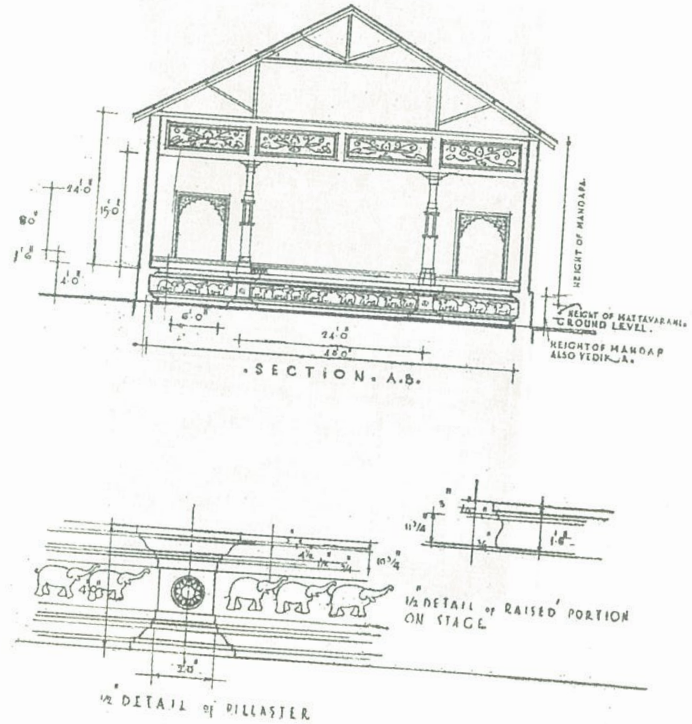


图3 剧场内部舞台截面图

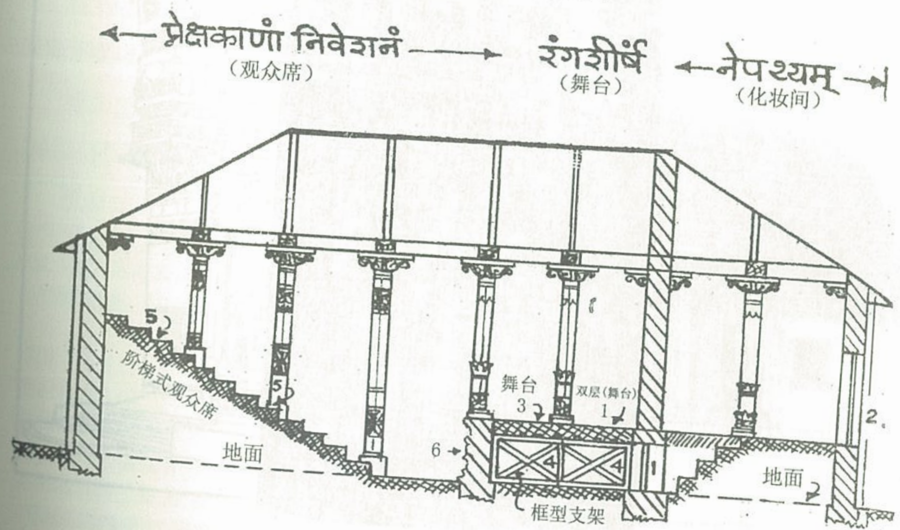


图4 剧场内部截面图

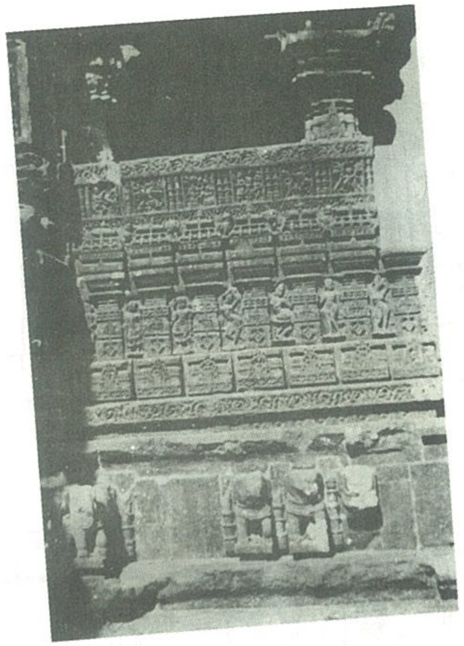


图5　浮雕



图6　栏杆（遮拦）

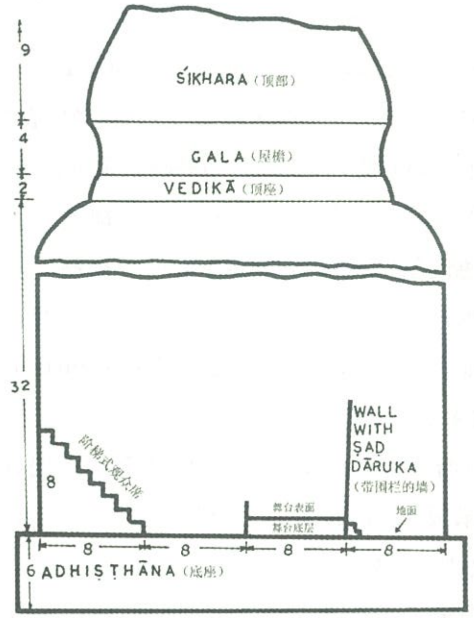


图7　剧场整体外观

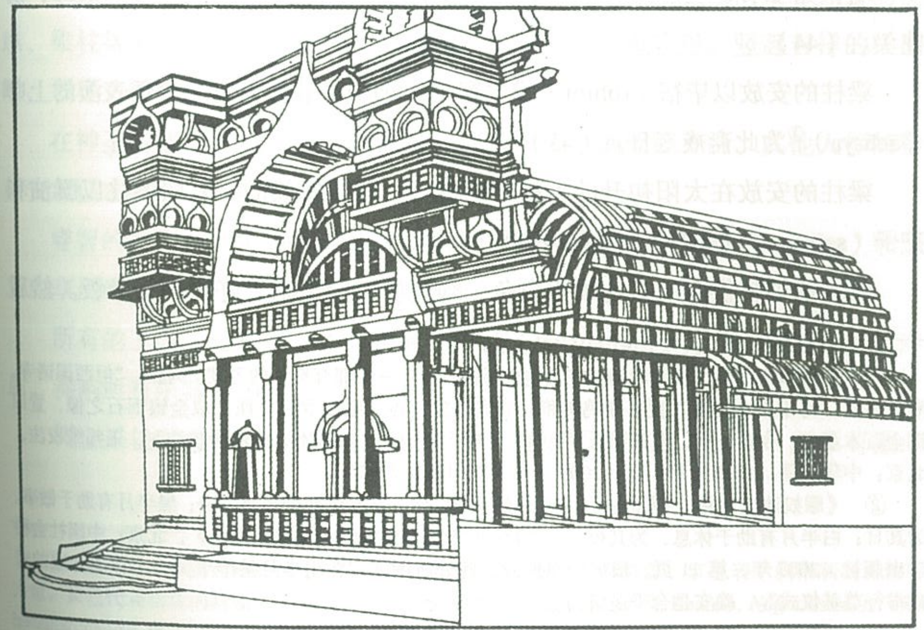


图8　剧场效果图

在吉星高照的日子为剧场奠基，吹响螺号（śaṅkha），敲响天鼓（dundubhi）、穆丹迦鼓（mṛdaṅga）和细腰鼓（paṇava）。（36）

所有乐器一起奏响。[1]外道（pāṣaṇḍa）、沙弥、身披袈裟者（佛教徒）及残疾人等不受欢迎者应悉数赶走。在夜间，用种种饮食进行祭祀。（37-38）

香料、鲜花和果实献给（保护）十方（的众神）。向东方敬献白色的祭品，向南方敬献蓝色的祭品，向西方供奉黄色的祭物，向北方供奉红色的祭物。应如此这般奉献祭品，吟诵咒语（mantra），赞颂各方尊神。举行剧场奠基仪式（sthāpana）时，应向婆罗门敬献酥油（ghṛta）和煮好的牛奶米粥（pāyasa）。（39-41）

夹杂着酥油、白糖（sīta）、乳酪（dadhi）和水的混合蜜（madhūparka）应献给国王，砂糖米饭（guḍaudana）应献给工匠（kartṛ）。智者应在尾宿（mūla）举行奠基仪式。（42）

应在阴半月某个半天中吉祥而合适的时刻举行奠基仪式，然后修建墙壁（bhitta）。（43）[2]

墙壁完工后，应选择阴半月某个半天中吉祥的时刻安放梁柱（stambha，房柱）。（44）

梁柱的安放以毕宿（rohiṇī）或牛宿（śravaṇā）最为合适。善于表演的上师（ācārya）[3]为此斋戒三日。（45）

梁柱的安放在太阳初升的吉祥时刻进行。首先安放的婆罗门梁柱以酥油和芥子（sarṣapa）进行净化（samskṛta）。（46）

所有按仪轨供奉的祭礼须为白色，须向婆罗门奉献煮好的牛奶米饭。然后

---

① 古代印度在举行宗教活动或在其他庄重的场合，一般都有奏乐的习惯。例如：“但西国诸寺，灌沐尊仪，每于隅中之时，授事便鸣犍稚。寺庭张施宝盖，殿侧罗列香瓶。取金银铜石之像，置以铜金石木盘内。令诸妓女，奏其音乐。”参见（唐）义净：《南海寄归内法传校注》，王邦维校注，北京：中华书局，1995 年第 1 版，2009 年第 3 次印刷，第 172 页。

② 《摩奴法论》说：“人的一月为祖先的一日一夜，并且依两个半月划分；黑半月有助于做事，为其日；白半月有助于休息，为其夜。”（I.66）参见蒋忠新译：《摩奴法论》，北京：中国社会科学出版社，2007 年，第 11 页。根据经典所载，此处所谓的“在阴半月某个半天中吉祥而合适的时刻举行奠基仪式”，确实是合乎逻辑的。

③ 此处的“上师”（ācārya，或译表演上师、戏剧上师、表演大师）和后边的“戏班主”（sūtradhāra，或译舞台监督、导演或戏班主人）似指同一人。具体分析，参见后文第 35 章第 71 颂的相关注释。为忠实原文和便于读者理解起见，仍按原文分开翻译。

安放刹帝利梁柱，此时须供奉衣服、花环和香膏。（47）

所有这些祭品均为红色，应向再生族（婆罗门）供奉砂糖米饭。按照仪轨，吠舍的梁柱应安放在西北方。（48）[1]

所有祭品须为黄色，应向再生族（婆罗门）供奉酥油米饭；应按仪轨，将首陀罗梁柱准确地安放在东北方。（49）

祭品主要为黑色，应向再生族（婆罗门）供奉杂饭（kṛsara）。首先，须向婆罗门梁柱的底部抛洒白色的花环、香膏及金耳饰，向刹帝利梁柱底部投掷铜片。（50-51）[2]

向吠舍梁柱底部投掷银片，向首陀罗梁柱底部投掷铁块（āyasa）。（52）

向其他的梁柱底部投掷金制品。安放剧场梁柱的仪式上，须敬奉绿叶花环，敬献大量的宝石、牛、衣服，口诵“万事如意”（svasti）、“良辰吉日”（puṇyāha）、“成功”（jaya）！（53-54）

婆罗门因此高兴。如此这般地竖起梁柱，它就不会移位，不会摇晃，不会偏向。（55）

不完美的梁柱树立确有恶果：梁柱移动预示干旱，梁柱偏向便有死亡的忧患，梁柱摇晃会有令人恐惧的来自敌国（入侵）的严重隐患。竖起吉祥的梁柱时，须尽力避免这些弊病。（56-57）

在神圣的婆罗门梁柱安放仪式上，应布施牛以酬谢婆罗门，其他人等的梁柱安放仪式，则让工匠饱餐一顿。（58）

睿智的戏剧上师（nāṭyācārya）应吟诵咒语主持祭祀。祭司（purohita）和国王应享用蜂蜜和煮好的牛奶米饭。（59）

所有的工匠（建筑师）以杂饭和优质盐（lavaṇāttara）为食。完成一切程序后，奏响所有乐器（60）

树立梁柱时应如此吟诵吉祥的句子：“你如同须弥山（meru）坚不可摧，

---

① 颜色是区分四种姓的标志。白色表示婆罗门种姓的纯洁和智慧，红色表示刹帝利的勇敢与力量，黄色代表吠舍的财富（黄金），而黑色象征非雅利安人种。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.25。

② 新护认为，婆罗门柱位于东南方，而刹帝利柱位于西南方。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.411。

如同喜马拉雅巍然屹立！愿你助国王成功！愿你稳固挺立！”行家依照固有的方法和规则，建造梁柱、门、墙壁和后台（化妆室）。在前舞台（raṅgapīṭha）两侧应修建侧房[1]。（61-63）

每个侧房应有四根房柱，其长度与前舞台的房柱持平，其高度为一个半腕尺。（64）

观众席（raṅgamaṇḍapa）的高度与两个侧房高度持平。用精灵们（bhūta）喜欢的花环、熏香、香料、不同颜色的衣服向其祭供。为确保梁柱安放吉祥如意，应向婆罗门供奉煮好的牛奶米饭和杂饭等饮食。如此这般地按照仪轨献祭后，方可建造侧房。（65-67）

按照固有的仪轨和方法修建前舞台，后舞台应有六根木柱（ṣaḍdāruka）支

---

① 新护认为，侧房为方形，每边 8 腕尺。前舞台是矩形即长方形，宽 8 腕尺，长 16 腕尺。侧房是一个凸起的平台，比后舞台高一个半腕尺。剧场内部南北各有一道门，供演员们退回后舞台化妆间休息和返回舞台表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, New Delhi: NBBC Publishers, 2014, p.415。阿迪耶（Adya Rangacharya，下同）对 tayoh 一词的含义进行了分析，认为它造成了后人理解上的困惑。他认为侧房只有一个而非两个，其目的是供演员们必要时隐藏于舞台之外的空间。它也可能是特意修建的供四只模型大象举起象鼻站在其上的一个平台。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, First Published, 1984, Reprinted, 2016, p.13。

撑。（68）[1]

后台修建两扇门。地面用黑土精心填平。（69）

两头肤色纯正的耕牛拉着耙犁，将地面的石块、砂石和杂草精心清除。（70）

驾驭耙犁者须得身体健全，没有残疾，用新的篮筐搬运泥土的人也应身体健全。（71）

应以这种方式精心修建后舞台（raṅgaśirṣa），其地面不应像乌龟背或鱼背一样凹凸不平。（72）

后舞台[2]地面一平如镜，洁净明亮，值得称道。智者在地上镶嵌各种珠宝，东边是钻石（vajra），南边是琉璃（vaidūrya），西边是水晶，北边是珊瑚，中间则是金子。（73-74）

后舞台竣工后，应反复思考如何运用各种技艺，（在剧场中）制作木雕

---

① 印度学者拉奥认为，mattavāraṇī 是雕刻的发情期象群画即群象浮雕，raṅgapīṭha 为舞台的底端或曰不接触地面而悬空的底层或基层（stage block），raṅgaśīrṣa 为舞台的表面即地面（upper surface of the stage），dvibhūmi 为双层舞台而非两层地面（后文第 80 颂提及的双层地面即舞台平面和观众席所在的剧场地面）。拉奥将 ṣaḍdāruka 视为“舞台表面”（raṅgaśīrṣa）和“舞台底层”（raṅgapīṭha）下边的支撑体即六根木质材料做成的固定框架。围绕这一说法，后来的学者们众说纷纭。拉奥将 raṅgapīṭha 与 vedikā（台基）视为一体，即台基就是前舞台本身。参见 D. Subba Rao, "A Critical Survey of the Ancient Indian Theatre in accordance with the Second Chapter of the Bharata *Nāṭya*śāstra," in K. Krishnamoorthy, Revised and critically edited, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, Baroda: Oriental Institute, Fourth Edition, 1992, pp.433-446。另一位学者 R.P. 库尔卡尼（Raghunath Purushottam Kulkarni）支持拉奥的观点，并对其某些结论给予修正。库尔卡尼认为，raṅgapīṭha 为舞台的底端，raṅgaśīrṣa 为舞台的表面。“因此，raṅgapīṭha 似乎指的是舞台，而舞台的表面称为 raṅgaśīrṣa。这二者并非舞台的两个独立部分。”mattavāraṇī 不是侧房（veranda），而是高 1.5 腕尺的栏杆（遮栏），这可以在《战争指挥者》等工巧艺术论著中找到证据，因为其原型为该书提到的 mattavāraṇa。它在舞台底座上方，其边缘面对观众，其上有四根柱子，目的是保护演员免受某些狂热观众的攻击。ṣaḍdāruka 是分隔后台（化妆间）与舞台的木质结构。观众席座位自西向东呈阶梯状排列，高差达 8 腕尺，最东边的座位距舞台底部 8 腕尺，矩形剧场的观众席长 32 腕尺，宽 8 腕尺。剧场为梁柱结构。矩形剧场有四道门，而方形与三角形剧场各有三道门。剧场的屋顶宛如穹隆形，与庙窟相似，穹隆形剧场的高度相当于两层的庙堂（maṇḍapa）。剧场梁柱的排列与穹隆形庙堂相似。参见 R.P. Kulkarni, *The Theatre According to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, 2008, pp.31-52。库尔卡尼将 ṣaḍdāruka 译为 partition wall（隔离墙）。参见前引书第 91 页。拉奥和库尔卡尼的相关图例，参见本章前边的插图。

② 此处的“后舞台”原文为 raṅgapīṭha 即“前舞台”，但依据前述《舞论》的其他版本和此处的上下文语境改译为“后舞台”。

（dārukarma）。（75）①

这些木雕包括各种四角形图案（sahjavana）、许多猛兽（老虎和蛇等）的图案和精心制作的各种美女图案（sālabhañjika）②。（76）

这些木雕还包括门扉和门洞上的图案、祭台上的种种图案、风洞和窗格（jālagavākṣa）所镌刻的种种图案（citra）。（77）

排排美妙的凳子上满是系列的鸽子图案。种种图案还镌刻在地面，也装饰着剧场的梁柱。（78）

这些木雕（kāṣṭhavidhi）竣工后，应着手修建墙壁。梁柱、支架、窗户、墙角或门不能正对着门。剧场须建为山洞状（śailaguhākāra），有两层（dvibhūmi）③。（79-80）

剧场的窗口小，无风，（剧场演员吟诵和歌唱）的声音方能持久（可闻）。因此，工匠们应修建无风的剧场。（81）

由于无风吹入，乐队（kutapa）④演奏音质纯正。按规则建好墙壁后，将粉刷墙壁。（82）

应精心细致地将墙壁表面涂成白色，墙体所有地方都得喷洒涂抹。（83）

待墙体表面弄得平平实实、光鲜漂亮之后，应在墙上作画。所作的画中应有男有女，还有蔓藤缠绕，还有传说中的爱情（ātmabhogaja）故事。建筑师应这样修建矩形剧场。（84-85）

接着我将讲述另外一种剧场（方形剧场）的特征。它的长度和宽度持平，均应为三十二腕尺。（86）

应在吉祥的日子丈量土地，由精通戏剧的行家建造（方形）剧场，此前提

① 印度学者认为，ūha 和 pratyūha 等似乎为印度古代建筑学术语。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by Pushpendra Kumar, p.56。

② 新护认为，此处的“娑罗花图案”指一种刻有许多美女的木雕。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.416。

③ 新护认为，两层（dvibhūmi）暗指观众席为分层分级的排列模式，以防止前排观众遮挡后排观众的视线。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.417。库尔卡尼将“剧场须建为山洞状，有两层”的原文译为：The height of the theatre should be equal to a building of two storeys and the roof should be like that of a cave in a mountain。参见 R.P. Kulkarni, *The Theatre According to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, p. 94。

④ 新护认为，kutapa 是乐队席即鼓手、打击乐手和歌者的聚集地。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.418。

及的与矩形剧场相关的建造方式、剧场特征和祭礼（maṅgala），均适用于方形剧场。用绳子将方形剧场的四边分为均等。（87-88）

墙体所有表面须以质地坚硬的砖块（iṣṭakā）砌成，砖与砖之间砌得严严实实。前舞台的十个方位由建筑师竖起房柱（梁柱），它们足以支撑剧场屋顶。柱子外边应修建呈阶梯状的座位。（89-90）

这些方便观众赏戏的座位用砖块和木头搭建，每一个座位高出地面一腕尺。（91）

这种方法使得每一排座位（上的人）都能看清前舞台。此外，行家还应在剧场内合适的地方，以恰当的方式另外竖起六根房柱，以牢牢地支撑剧场屋顶。此后，还应在这些柱子周围竖起八根房柱。（92-93）

竖起房柱后，行家还应修建长八腕尺的座位，座位旁边的房柱撑起屋顶。（94）①

这些支撑屋顶的柱子应牢牢固定，柱子上以美女雕像（śālastrī）为饰。然后，建筑师动手修建后台（化妆室）。（95）

应有一道进入前舞台的门，演员进入时会面对观众。（96）

还应修建（供演员进入后舞台和前舞台的）面对前舞台的第二道门。前舞台的长和宽均应以八腕尺为准。（97）

方形剧场地面应修饰平整，台基（vedika）同样如此。侧房应按前边提到的标准修建。（98）

台基两边各有四根支柱。前舞台要么高于地基，要么与地基持平。（99）

矩形剧场的前舞台高于地基，而方形剧场的前舞台与地基持平。这便是建

① 巴罗达本的原文与此处差异较大。按照拉奥的解释，巴罗达本此处的叙述是：“然后在这些房柱之间修建长八腕尺的座位，这些座位面对舞台。”原文和拉奥的相关解释，参见 M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, 1992, pp.67-68, 445-446。按照库尔卡尼的译文，此处的意思是：“然后修建长度和宽度为八腕尺的座位，修建（面对舞台的）座位时，须留下八腕尺的空间。”库尔卡尼的解释是：剧场内东西向的观众席长十六腕尺，而舞台和第一排观众座位之间须留出八腕尺空间，因此，观众席的长度为八腕尺；每一排观众席的高度为一腕尺，最后一排的观众座位则为八腕尺。参见 R.P. Kulkarni, *The Theatre According to the Nāṭyaśāstra of Bharata*, pp.96-97。

造方形剧场的相关规则。（100）[①]

我将讲述三角形剧场的特征。建筑师应将三角剧场建为三角形（trikoṇa）。（101）

剧场内部的前舞台也建为三角形。作为入口的门建在剧场的一角。（102）

第二道门建在前舞台后边。建筑师修建方形剧场的墙壁、房柱等所采用的方法，全都适用于三角形剧场的修建。以上便是智者修建剧场的各种规则。下边讲述（剧场）祭祀。（103-104）[②]

以上便是婆罗多《舞论》中名为《剧场的特征》的第二章。

① 新护认为，剧场分为三层：底层的地面、平台和舞台（前舞台）。后舞台（乐队坐席）靠近后台即演员的化妆间。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.421。

② 阿迪耶认为，第 2 章的 raṅga-pūjā（祭祀或祭拜舞台、剧场）和第 3 章末尾的 raṅga-daivata-pūjā（祭拜舞台众神）存在自相矛盾之处。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.21。这似乎从一个侧面说明《舞论》抄本形成中发生了许多任意增补、篡改的现象。

第三章 祭祀舞台众神

新建成的剧场具有一切吉祥，应使神牛们在此居住七日。在此期间，婆罗门（祭司）在此念咒颂诗[①]。（1-2）

戏剧上师斋戒三夜，在某处清心寡欲，调伏感官，在咒语吟诵中以圣水沐浴净身后穿上新衣，在夜里祭拜剧场和前舞台。（2-3）

他向摩诃提婆（mahādeva）、自在天（sarvalokeśvara）、湿婆（bhava）、莲花生（梵天）、毗诃波提（suraguru）、毗湿奴、因陀罗、（战神）室健陀（guha）、语言女神（sarsvatī）、吉祥女神（lakṣmī）、杜尔迦女神（siddhi）、智慧（medhā）、传承（smṛti）、思想（mati）、月亮（soma）、太阳、风神（maruta）、护世天王、双马童（aśvin）、密多罗（mitra）、火神、天神（sura）、楼陀罗、种姓神（varṇa）、时神（kāla）、迦利王（kali）、死神（mṛtyu）、天命（niyati）、死神之杖（kāladaṇḍa）、毗湿奴神轮、蛇王伐苏吉（vāsuki）、金刚杵（vajra）、闪电、海洋、乾达婆、女神、仙人、戏剧女神（nāṭyakumārī）、群主（mahāgrāmaṇi）、药叉、密迹天、众精灵等致敬，还向王仙们（devarṣāh）致敬，然后双手合十，向各方神灵恭敬吁请："尊神们啊！请在夜晚保佑我们！请你们及信众支持我们的戏剧演出！"（4-10）

向所有神灵们和乐器致敬后，应向因陀罗旗（jarjara）致敬，以确保戏剧表演成功："你是诛杀一切恶魔的伟大的因陀罗旗！你博得众神的赞誉！你清除一切障碍，为国王挫败敌人取得胜利！你为神牛与婆罗门带来福祉！你弘扬戏

① 新护认为，婆罗门祭司在此吟诵咒语是为了消灭罗刹。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.422。

剧！”（11-13）

（戏剧上师）夜里在剧场如此作法、安住后，须在早晨继续祭祀。（14）

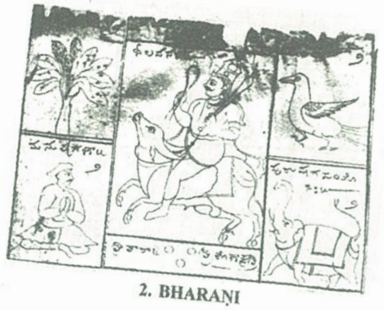
舞台祭祀应在下述星宿日举行：参宿（ārdrā）、星宿（maghā）、胃宿（yāmya）、张宿（pūrvaphalgunī）、箕宿（pūrvāṣāḍha）、室宿（pūrvabhādrapada）、柳宿（āśleṣa）和尾宿（mūlā）。[①]（15）

① 下边附录的印度古代二十七宿图例，参见 Rama R. Rao, *Introduction to Indian Astrology*, Delhi: Sri Satguru Publications, Second Revised Edition, 2005, pp. 179-192。印度天文学家此后又增加了一个名为 Abhijit 的女宿，使二十七宿成为二十八宿。这个新的星宿名称，其实就是中国古人早已认识并已命名的织女星。中国古代也有关于二十七宿的说法，公元前 5 世纪出现了二十八宿的记载。学术界关于中国和印度的二十八宿孰先孰后和传承关系尚存争议，但二者均出现二十八宿理论，确实令人振奋、引人思考。关于印度古代天文星象的介绍，参考刘建、朱明忠、葛维钧：《印度文明》，北京：中国社会科学出版社，2004 年，第 311 至 316 页。关于印度古代二十八宿的具体名称，参见黄心川主编：《南亚大辞典》，成都：四川人民出版社，1998 年，第 292 页；纽卫星：《西望梵天：汉译佛经中的天文学源流》，上海：上海交通大学出版社，2004 年，第 137 至 138 页。下边另外附录印度学者绘制的 28 宿图表和中国学者整理的各种汉译佛经对印度二十八宿的译文图示，分别参见 S. Jain, ed. *Sūrya-siddhānta*, tr. by E. Burgess, New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, Second Edition,2015, p.280；陈明：《印度佛教神话：书写与流传》，北京：中国大百科全书出版社，2016 年，第 111 至 114 页。其中，陈明教授的著作所载图表，此处进行了适当加工。谨对上述两书的作者（译者）表示真挚的谢意！

印度古代二十七宿



1. AŚVINI
（娄宿）



2. BHARAṆI
（胃宿）



3. KṚITTIKĀ
（昂宿）



4. ROHIṆI
（毕宿）



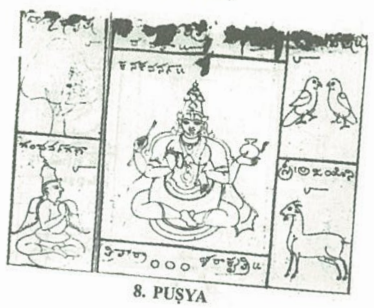
5. MṚGAŚIRA
（参宿）



6. ĀRADRĀ
（嘴宿）



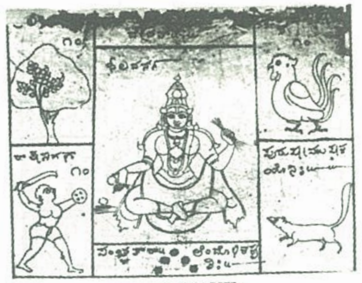
7. PUNARVASU
（井宿）



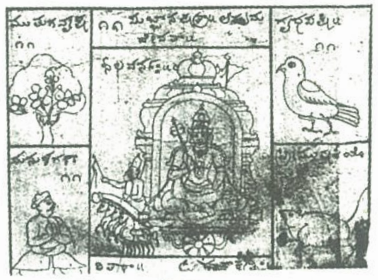
8. PUṢYA
（鬼宿）



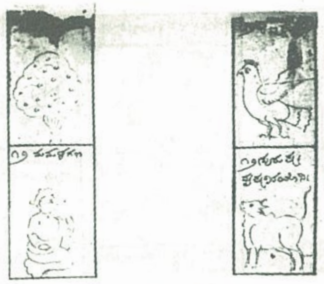
9. AŚLEṢA
（柳宿）



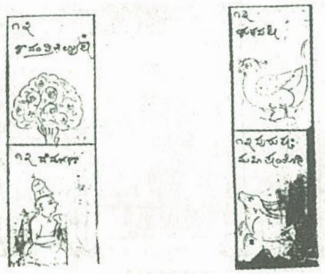
10. MAKHA
（星宿）



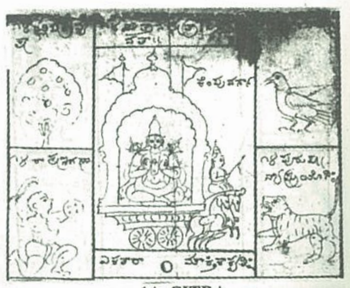
11. PUBBA
（张宿）



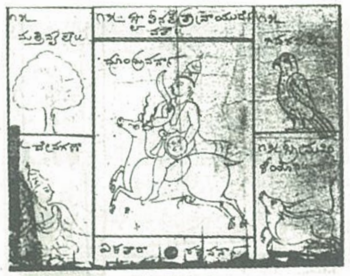
12. UTTARA
（翼宿）



13. HASTĀ
（轸宿）



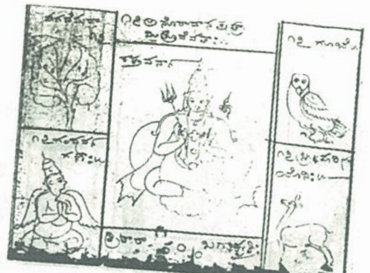
14. CITRA
（角宿）



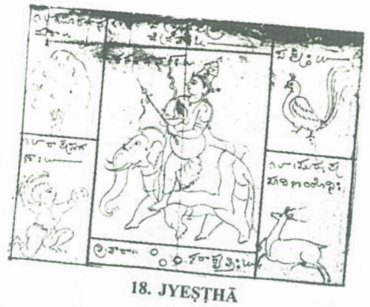
15. SVATI
（亢宿）



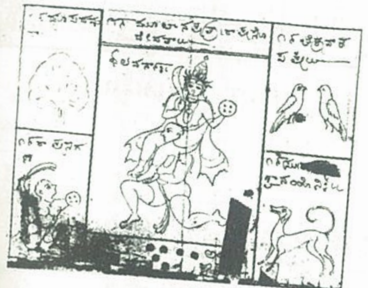
16. VIŚĀKHA
（氐宿）



17. ANURĀDHĀ
（房宿）



18. JYEṢṬHĀ
（心宿）



19. MŪLA
（尾宿）



20. PŪRVAṢĀḌHA
（心宿）



21. UTTARĀṢĀḌHA
（斗宿）



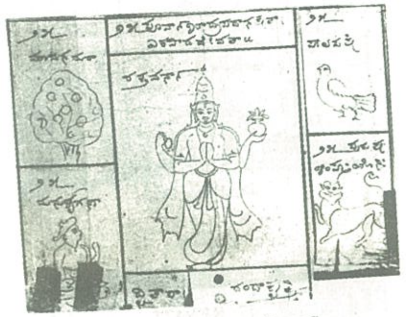
22. ŚRAVAṆĀ
（牛宿）



23. DHANIṢṬHĀ
（虚宿）



24. SATABHIṢĀ
（危宿）



25. PŪRVABHĀDRĀ
（室宿）

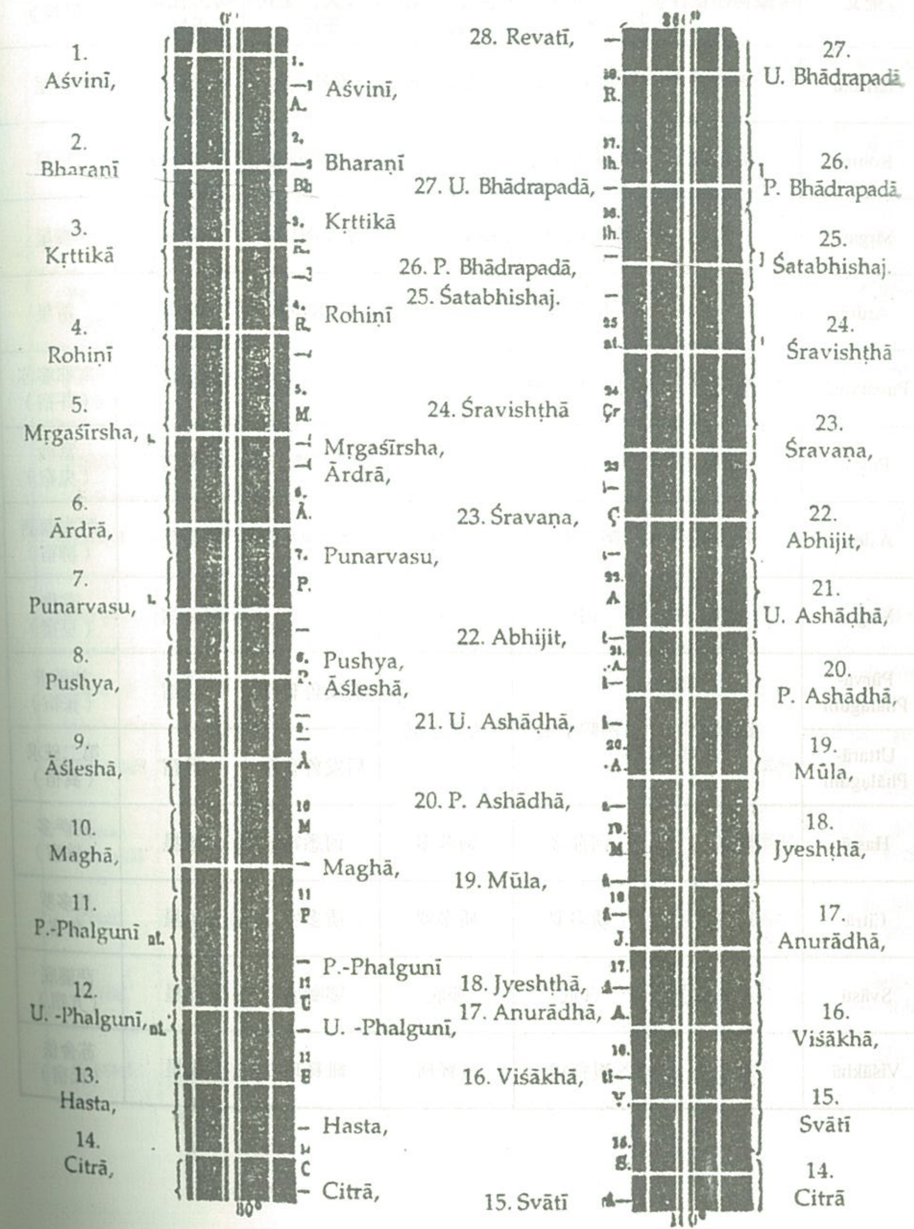


26. UTTARABHĀDRA
（辟宿）



27. REVATI
（奎宿）

印度古代28宿的时间顺序



部分佛经中的星辰天神名对照表

梵文	《摩诃僧祇律》	僧伽婆罗译《孔雀王咒经》	道宣《关中创立戒坛图经》	义净译《大孔雀咒王经》	不空译《佛母大孔雀明王经》	《宝星陀罗尼经》
Kṛttikā	吉利帝	基栗底柯	基栗底柯	讫喋底迦	昴星	昴星
Rohiṇī	路呵尼	虏喜尼	虏喜尼	户嚧呬儞	毕星	毕星
Mṛgaśi		摩梨伽尸罗	麋梨伽尸罗	篾喋伽尸啰	参星	参星
Ārdrā		阿陀罗	阿陀罗	頞达啰补	觜星	觜星
Punarvasū	婆较那	不奈那婆修	不捺那婆修	捺伐苏	井星	富那婆苏（井宿）
Puṣya	弗施	弗沙	弗沙	布洒	鬼宿	富沙（鬼宿）
Āśleṣā	阿舍利	阿沙离沙	阿沙离沙	阿失丽洒	柳星	阿失丽洒（柳宿）
Maghā	摩伽	诃可	诃可	莫伽	星宿	莫伽（星宿）
Pūrva-Phālaguni	颇求尼	两颇求尼	两颇求尼	前发鲁窭拏	张宿	初破求（张宿）
Uttarā-Phālaguni				后发鲁窭拏	翼宿	第二破求（翼宿）
Hastā	容帝?	诃莎多	诃莎多	诃悉頞	轸星	阿萨多（轸宿）
Citrā	质多罗	质多罗	质多罗	质多罗	角星	质多罗（角宿）
Svāstī	私婆帝	莎底	莎底	娑嚩底	亢星	萨婆底（亢宿）
Viśākhā	毗舍佉	毗释珂	毗释珂	毗释珂	氐星	苏舍佉（氐宿）

续表

梵文	《摩诃僧祇律》	僧伽婆罗译《孔雀王咒经》	道宣《关中创立戒坛图经》	义净译《大孔雀咒王经》	不空译《佛母大孔雀明王经》	《宝星陀罗尼经》
Anurādhā	不灭	阿冕罗他	阿冕罗他	阿奴啰拖	房宿	阿奴逻陀（房宿）
Jeṣṭhā	逝吒	拆沙他	折沙他	豉瑟底	心宿	逝瑟吒（心宿）
Mūlā	牟逻	牟蓝	牟蓝	暮攞	尾宿	暮罗（尾宿）
Pūrva Āṣāḍhā	阿沙荼	弗婆莎他	弗婆莎他	前阿沙荼（荼）	箕星	前阿沙荼（箕宿）
Uttara Āṣāḍha	阿沙荼	郁多罗莎他	郁多罗莎他	后阿沙荼（荼）	斗星	第二阿沙荼（斗宿）
Abhijit	阿毗阇摩	阿毗止	阿毗止	阿苾哩社	女星	女宿
Śravaṇa	坚强精进?	沙罗波那	沙罗波那	室啰末拏	牛星	失婆罗（牛宿）
Dhaṇiṣṭhā	檀尼吒	阿荼他	陀蓊他	但儞瑟侘	虚星	陀儞瑟吒
Śatabhiṣā	世陀帝	舍多毗沙	舍多毗沙	设多婢洒	危星	舍多毗沙（危宿）
Bhādrapadā		弗婆跋陀罗	弗婆跋陀罗	前跋达罗钵他	室星	第一跋陀罗跋陀（室宿）
Uttara-bhadrapadā	不鲁具陀尼	郁多罗跋陀罗	郁多罗跋陀罗	后跋达罗钵柁	辟星	第二跋陀罗（辟宿）
Revatī	离婆帝	离婆底	离婆底	颉娄离伐底	奎星	阿湿毗腻（奎宿）
Aśvinī	阿湿尼	阿离尼	阿虽尼	阿说儞	娄星	阿湿毗腻（娄宿）
Bharaṇī	婆罗尼	婆罗尼	婆罗尼	跋嘞儞	胃星	婆逻尼（胃宿）

戏剧上师身心纯洁，静思凝虑，照亮舞台[①]，并向众神献祭。（16）

傍晚时分，众精灵令人恐慌、害怕，应啜饮净齿（ācamana），[②]安抚天神。（17）

应向众神祭供红色的腕环、红色的香料、红色的须曼花和红色的果实。（18）

应向众神敬献成熟的东西：去壳的炒米、稻米、白米、詹波迦树的花粉和破壳而出的黄花粉。（19）

这些祭品应使众神心满意足。按照前边提到的方法（在地上）画出一个祭坛（maṇḍala）。（20）

祭坛的每边相等，均为十六多罗（hasta）[③]。按仪轨应在四个边上各建一道门。（21）

以祭坛中心为基点划出纵横两线，在两线划出的区域内供奉众神。（22）

以莲花为座的梵天应供奉在中央。首先应在东方供奉尊敬的湿婆及其精灵群、那罗延、因陀罗、室健陀、太阳神、双马童、月神、语言女神、吉祥女神、虔诚（śraddha）、和智慧（medha，语言女神的化身），东南方供奉火神（vahni）、娑婆诃（svāhā，火神之妻）、众神（viśvedeva）、乾达婆、楼陀罗和众仙人，南方供奉阎摩（yama）、密多罗（mitra）及其信众、祖先、毕舍遮、众蛇（uraga）和密迹天，西南方供奉罗刹（rākṣa）和众精灵，西方供奉大海（samudra）和水神（varuṇa），西北方供奉七位风神（vāyu）、金翅鸟（garuḍa，毗湿奴坐骑）和其他鸟类，北方供奉财神（dhanada）、戏剧之母（nāṭyasyamātṛ，或译"戏剧女神"）、药叉和密迹天，东北方供奉南丁（nandin，湿婆神坐骑）、群主、梵仙、众精灵。（23-30）

应（在东边的）房柱上供奉帝释子（sanatkumāra），在南边柱子上供奉陀刹仙人（dakṣa），在北边房柱上供奉群主（grāmaṇī），在西边房柱上供奉室健陀。（31）

按照这一仪轨，各具肤色和形貌的众神各得其所，尽享供奉。（32）

当所有神灵按照仪轨各归其位后，须按合适的仪轨向其献祭。（33）

应向天神们祭供白色的花环与香膏，应向火神、太阳神和乾达婆祭供红色的花环与香膏。（34）

香料、花环和熏香均按仪轨依次供奉后，应依仪轨（向众神）献祭。（35）

应向梵天祭供混合蜜，向语言女神祭供牛奶米饭，向湿婆、毗湿奴和因陀罗等祭供欢喜丸（modaka，糖果），向火神祭供酥油米饭，向日神和月神祭供砂糖米饭，向众神、乾达婆和众仙人祭供蜜糖和牛奶米饭，向阎摩与密多罗祭供果饼（apūpa）和欢喜丸，向祖先、毕舍遮、蛇祭供酥油与牛奶，向众精灵祭供熟肉与生肉、美酒（surā）、蜜酒（sīdhu）、果实和拌了牛奶的大豆。（36-39）

应按同样的仪轨向侧房献祭。应向药叉群祭供熟肉与生肉。（40）

应向檀那婆（dānava）敬供酒与肉，向其他众神祭供果饼、甜食和米饭。（41）

应向海神和河神祭供鱼和饭团。应向水神祭供酥油和牛奶米饭。（42）

应向众仙人祭供各种根果。应向风神和众鸟祭供各种饮食。（43）

至于戏剧之母、财神及其信众，则应精心供奉果子、饭团及各种饮食。（44）

以上是作为祭礼而被敬献的种种饮食。下边讲述举行献祭时吟诵的咒语：（45）

（对梵天）神中之神！大功德者！莲花生啊！至尊先祖！神啊，请接受我在咒语吟诵中敬献的所有祭品！（46）

（对湿婆）神中之神！至高之神！群主！[①]灭三城者！神啊，请接受我在咒

① 新护认为，"照亮舞台"指祭司在神像前点燃祭草扎成的火把，以火光的照耀表现祭神。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.425。

② 高斯认为，这种净化仪式是用嘴啜饮手捧的水。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.35。《摩奴法论》也多次提及啜饮。

③ 印度学者指出，此处的 hasta 不是指腕尺，而应解释为多罗（tāla），即拇指尖到伸开的中指尖的距离。此处将 hasta 译为腕多罗。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, ed. by Pushpendra Kumar, p.67。见该页脚注一。

① 群主这一称呼开头用于湿婆，后来逐渐变为专指其儿子象头神（Gaṇapati）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.38。

语吟诵中敬献的祭品吧！（47）

（对毗湿奴）那罗延啊！步伐无量！脐生莲花！神中至尊！神啊，请接受我在咒语吟诵中庄严敬献的祭品吧！（48）

（对因陀罗）毁城邑者！众神之主！持金刚杵者！主百祭者！神啊，请接受我在咒语吟诵中敬献的祭品吧！（49）

室健陀啊，你这尊神！天兵统帅！湿婆最爱！六面者（ṣaṇmukha）请满心欢喜地接受祭品吧！（50）

（对文艺女神）神中女神！至高无上！语言女神（sarasvatī）！诃利至亲！女神啊，请接受我虔诚敬献的祭品！（51）

（对吉祥女神等）吉祥女神、杜尔迦女神、思想与智慧，你们这些女神啊，请接受我在咒语吟诵中敬献的祭品吧！（52）

风神啊，您通晓一切众生威力，您是世界的生命！神啊，请接受我在咒语吟诵中敬献的祭品吧！（53）

罗刹王啊！你们所有因种种缘由而出生的东方人啊！大士们啊，请接受祭品吧！（54）

（对火神）众神之嘴！神中最尊！以烟为旗者！享用祭品者！神啊，请接受我虔诚敬献的祭品吧！（55）

（对日神）一切行星中的优秀者！光热无穷！创造太阳！神啊，请接受我虔诚地敬献的祭品吧！（56）

月神，您这所有行星之主！再生族之王！世界最爱！请接受我在咒语吟诵中精心敬献的祭品吧！（57）

伟大的群主！湿婆是所有群主中最杰出者！请接受我虔诚而庄严地敬献的祭品吧！（58）

向所有祖先致敬！请接受我的祭品！永远向精灵们致敬！请欢欢喜喜地接受祭品吧！（59）

永远向毗湿奴致敬！这些祭品为其而献！以那罗陀（Nārada）、东补卢（Tumburu）和毗首婆薮（Vśvāvasu）为首的所有乐神，请接受我敬献的祭品吧！（60）

举世敬重的阎摩和密多罗两位尊神啊，请接受我在咒语吟诵中敬献的这份祭品吧！（61）

向活动于地下世界的蛇神们致敬！向你们这些食风者献祭后，请指导戏剧（表演）取得成功！（62）

水神啊，您是所有水域之主神！您以天鹅为骑，向您献祭后，愿您与江河湖海心旷神怡！（63）

毗娜达之子！大士！众鸟之王！尊者！神啊，请接收我在咒语吟诵中敬献的祭品吧！（64）

财富保护者！药叉王！护世天王！财神、密迹天和药叉，请接受我的祭品吧！（65）

向语言女神（brāhmī）为首的戏剧之母（戏剧女神）致敬！请形容娇美、内心喜悦的你们接受祭品吧！（66）

楼陀罗的武器啊，请接受我的祭品！毗湿奴的武器啊，请接受我带着对毗湿奴的虔诚而敬献的祭品！（67）

同样如此，命运（kṛtāntah）和死神（kāla），诛灭一切众生、带来死亡的一对神啊，请接受我的祭品！（68）

那些住在侧房的宅神们（vāstudevatāh）啊，请接受我在咒语吟诵中庄严敬献的祭品吧！（69）

祭品也为天界（dīvya）、空界（antarikṣa）和地界（bhauma）那些占据十方的天神和乾达婆而供奉。（70）

然后将花叶装饰的盛满水的罐子放在舞台正中，并将金片置入其中。（71）

所有乐器（ātodya）盖上布后，应以香料、花环、熏香和各种食物向其献祭。（72）

依次向所有的神灵们献祭后，应祭供因陀罗旗，以确保排除障碍。（73）

应将白布放在因陀罗旗的顶端，将青布置于属于楼陀罗的枝节上，将黄布置于属于毗湿奴的枝节上，将红布置于室健陀的枝节上。（74）

花布应置于（因陀罗旗的）末端。同样，还应向因陀罗旗祭供花环、熏香和香膏，以求福祉。（75）

利用熏香、花环和香膏并按所有仪轨向因陀罗旗献祭后，为求破除障碍，

应如此吟诵咒语：（76）

“为清除障碍，梵天为首的众神将您创造。您如金刚石般坚硬，威力巨大，身体壮硕。（77）

“梵天与所有众神一道保护您的顶端，诃罗（湿婆）保护您的第二节，毗湿奴保护您的第三节，鸠摩罗（室健陀）保护您的第四节，伟大的蛇神保护您的第五节。愿所有神灵永远保佑您吉祥平安、繁荣幸福！（78-79）

“您生于最佳的女宿（abhijit，女星或织女星），您诛杀敌人。愿您为我们的国王带来胜利与繁荣！”（80-81）

以所有祭品祭供因陀罗旗后，吟诵咒语，举行祭礼，将祭品投入火中。（81-82）

祭礼完毕，挥动点燃的火把作净化仪式（parimārjana），国王神采奕奕，舞女们更加光彩照人。（82-83）

在乐器的帮助下，以火把照亮国王与舞女后，须在咒语吟诵中向其洒水，并如此说明：（83-84）

“您出身高贵，因许多美德而显得优美，愿与生俱来的一切永远属于您！”（84-85）

说完这些为国王祝福的话后，智者应为（确保）戏剧表演的成功而吟诵祷辞：（85-86）

“愿语言女神、坚强、智慧、赤面（hrī）、功德天（śrī）、吉祥女神（lakṣmī）和传承（smṛti）等所有戏剧之母保佑您，并赐予您成功！”（86-87）

在吟诵咒语中以祭品举行祭祀仪式后，戏剧上师应庄重地打破罐子。如罐子未破，国王（有理由）害怕敌人（的进攻）；如罐子打破，则视为国王的敌人会担忧（自己的灭亡）。（87-89）

罐子打破，戏剧上师无需恐慌，可点灯照亮舞台全部。他高声喊叫，打起响指，又跳又跑，在舞台中央举灯发声。（89-91）

吹响螺号，敲响天鼓、穆丹迦鼓和腰鼓，舞台上应在所有乐器的伴奏中表演战斗（场面）。（91-92）

（皮肤）被划开、撕破而流出鲜红的血，伤口裂痕清晰可见，这些现象乃

是（戏剧表演）取得成功的吉兆（nimitta）。（92-93）

合乎仪轨地向舞台祭供后，会给国王、国家和城市的老幼子民带来吉祥。对舞台的祭供不理想，神灵们不会忠于职守地（保护剧场和表演），戏剧表演就会失败，国王会遭遇不测。（93-95）

如果随意抛弃祭供舞台的仪轨而进行表演，（演员）很快会遭受损失，他（再生时）会堕入畜生道。（95-96）

向舞台神祭供，相当于祭祀。如不向舞台祭供，就不能表演戏剧。崇拜神灵者，神灵会敬重他；礼敬神灵者，神灵会尊敬他。（96-97）①

因此应不辞辛劳地祭供舞台（神灵）。暴风煽动的烈火燃烧迅速，但也不及不合仪轨的舞台祭供烧掉戏剧表演那么迅速。（98-99）

---

① 婆罗多笔下或心目中的剧场不仅仅是舞台、观众席和墙壁等组成的一种物质形态，还是承载印度古代文化习俗和宗教信念的一种“诗意空间”。婆罗多把舞台这一重要的剧场元素或曰戏剧空间从表面的僵硬状态中解放出来，利用祭祀仪式，拓展、营造印度式的“诗意空间”或“诗意时间”，这其实是一种“神意空间”或“神意时间”。俄罗斯学者莉多娃指出：“上师（ācārya）举行独特的仪式圣礼，按照永恒的梵天旨意，让神灵们在剧场中各安其位。这样，世俗的建筑物获得了神性。上师的仪式表演将剧场转化为世界的一个范本。各位天神在此获得指定的位置。”参见：Natalia Lidova, *Drama and Ritual of Early Hinduism,* Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, First Edition, 1994, Reprint, 1996, p.32。上师或曰表演上师、轨范师的祭祀仪式自然便是将剧场转化为一个特殊的微观宇宙，这就是婆罗多心目中的“诗意空间”或“神意时空”。莉多娃还指出：“综上所述，戏剧上师将剧场献祭的第一部分用于剧场的神秘保护力。通过祈祷和献祭（pūja），他创造了类似宇宙世界的一种独特的神圣空间（a unique sacral space），《舞论》这部著作的第 1 章记载的神圣秩序从神学意义上确定了这一点，梵天被视为赋予了神圣秩序。”参见 Natalia Lidova, *Drama and Ritual of Early Hinduism,* p.34。莉多娃还认为，古典梵剧源自向印度教神灵表达虔诚的祭供或敬拜仪式（pūja），有异于非吠陀时代的婆罗门教祭祀仪式（yajña）。“仪式文化”（ritual culture）或曰祭礼文化、祭供文化、祭祀文化，是梵语戏剧的“母版”（parent）。透视波你尼的《演员经》的宗教本质及其与《舞论》的历史联系可知，《演员经》等现已失传的著作实质上是“描述舞台献祭（pūja）仪式和相关神秘剧的仪式文本（ritual texts）。这一推断允许我们将《舞论》的仪式神话信息视为在雅利安人中传播祭礼的最早的思想痕迹”。参见 Natalia Lidova, *Drama and Ritual of Early Hinduism,* pp.93, 95,113。某种意义上，梵语戏剧表演就是一种祭祀仪式的表演，它有时与某些所谓的“祭礼经”或曰“仪轨经”亦即天启经（Śrautasūtra）关系紧密：“作为一种祭祀仪式的指南，祭礼经无疑具有基础的价值。不过，对于所有严肃认真的戏剧研究者而言，它们具有更大的意义……因此，这些祭礼经描述和规定的吠陀仪式包含着印度戏剧理论与实践的种子。就此而言，回顾一下《舞论》第 1 章是有意义的，该章认为戏剧表演就是祭祀（yajña），经文中描述的吟诵程序也展示了古代音乐传统的一个发展阶段。”参见 H.G. Ranade, ed.& tr. *Lāṭyāyanaśrautasūtram*, Vol.1, "Foreword," New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998, viii。婆罗多也直接或间接地承认借鉴各种吠陀及其相关的祭祀仪式。事实上，《舞论》第 1 章在叙述梵天安排剧场所有的保护神的情节中，已经蕴含了将剧场这一诗意空间神圣化的意图。正是梵天的神圣安排，才使得剧场献祭或舞台祭祀具有非常必要的充足条件。

通晓经论，谦恭温和，身心纯洁，凝神专注，心如止水，这样的戏剧上师可以主持舞台祭祀。（99）

心神不宁会把祭品放错位置，这样的火祭司（hotā）好比不颂咒语（便举行祭祀），他须举行赎罪仪式（prāyaścitti）。（100）

以上便是祭祀舞台众神的既定仪轨。演员们应在新建的剧场中进行表演。（101）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《祭祀舞台众神》的第三章。

第四章　刚舞的特征[①]

如此这般祭供舞台众神后，我对梵天说："主人啊！请尽快告诉我，该表演什么戏剧？"（1）

于是，尊神对我说："名士啊，应表演《搅乳海记》（*Āmṛtamanthana*），它能产生勇力，使众神欢喜！（2）

智者啊！我所创造的这部神魔剧（即《搅乳海记》）能产生正法、爱欲和利益，值得表演。"（3）

在神魔剧的表演中，天神和檀那婆们全都心中欢喜，因为其中可见（自己所熟悉的）行为（kārma）和感情（bhāva）。（4）

过了一些时候，莲花生（梵天）对我说道："我们今天将为灵魂伟大的三眼者（湿婆）表演戏剧！"（5）

然后，梵天与众神到达以公牛为标志者（湿婆）的居处，向湿婆致敬后，先梵天说道：（6）

"神中至尊啊！请您赏光听一听、看一看我创作的这部神魔剧吧！"（7）[②]

天神之主（湿婆）对梵天说道："我要观看的。"然后，尊神（梵天）吩咐我道："大慧啊，做好（演出的）准备吧！"（8）

"诸位婆罗门俊杰啊！在群山环抱的喜马拉雅山顶，到处都是芒果树，还有美丽迷人的峡谷与瀑布，因此在表演完序幕后，就在此表演神魔剧和名为

① 高斯认为本章第 14 颂前半颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

② 新护认为，前边的"过了一些时候"指演员们需要一些时间进行练习，以便在行家面前首次表演，"听一听"指诗人向听众即观众吟诵作品。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.4。

《焚三城记》（*Tripuradāha*）的争斗剧（ḍima）吧！”（9-10）

看到关于行为与感情的模仿（表演）后，众精灵心中高兴，大神（湿婆）同样高兴，遂对梵天说：（11）

“大慧啊，你所创造的这种戏剧有助于名誉、吉祥的财富、功德和智慧的增长。（12）[①]

“黄昏时分，我在舞蹈中想起，舞蹈因为各种基本体式（karaṇa）和组合体式（aṅgahāra）的点缀而优美迷人。你可在序幕（pūrvaraṅga）表演中合理地运

① 关于戏剧的起源，沙罗达多那耶（Śāradātanaya）在12世纪至13世纪之间写作的梵语戏剧学论著《情光》第3章开头写道：“劫波渡尽，大自在天（湿婆）焚毁世界，独自跳起威力常在、摒弃极乐的舞蹈。大自在天在意念中创造了毗湿奴和梵天。毗湿奴的性力（Vaiṣṇavī）拥有主人那充满幻力的神力（śakti），它以永远吉祥的安必迦（Ambikā）的形象面世，站在湿婆左边。按照湿婆的命令，梵天创造了世尊，完成创造后，他惦记着亲眼看看活生生的湿婆。他沉思道：‘我如何才可见到主人那神圣的音容举止？’这时，喜主到来，他向四面神（梵天）传授戏剧吠陀如何表演。南迪（Nandī）对梵天意味深长地说道：‘你将戏剧吠陀中这种独具特色的戏剧，按其表演规则，认真地教会演员们如何表演吧！当这些精通情感表演的演员们演出戏剧时，你就会亲眼目睹其既往事迹和行动。’南迪对神圣的主人（梵天）说完便消失不见。梵天闻听这一番语言，心下欢喜，遂与众神一道精心创作了名为《焚三城记》的戏剧。他教会演员们这出戏后说：‘你们要保护好这部戏！’”（III.11）参见 Śāradātanaya, *Bhāvaprakāśa*,Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2008, pp.78-79。这段话中的喜主和南迪均指湿婆的侍从。结合婆罗多的《舞论》看，沙罗达多那耶的这些话其实早有所本，这便是《舞论》此处的相关叙述。由此可见，沙罗达多那耶生活的时代比婆罗多晚了数百年或上千年，他依据《舞论》第4章的线索，匪夷所思地推陈出新，将梵天创造戏剧的情节别出心裁且别有深意地改为如下情节：湿婆令其侍从喜主为梵天传授戏剧表演技艺，喜主再令梵天教会演员如何表演戏剧。如此一来，梵天创造戏剧并亲自教会婆罗多表演戏剧、再由后者指导儿子们表演戏剧的情节，蝶变为湿婆的侍从（实则是代表湿婆本人）教会梵天表演戏剧、再由梵天指导演员们表演戏剧。这非常鲜明地反映了梵天神的地位急剧下降而以湿婆神崇拜为核心的湿婆教地位迅速上升的宗教史。

用它们。（13-14）[①]

“在演唱吉祥歌（vardhamānaka）、节拍乐（āsārita）、戏外歌（gīta）和启幕歌（mahāgīta）时，你可（用舞蹈）充分表现那些主题（artha）。（14-15）[②]

“你的序幕是单纯表演，一旦加入各种舞蹈动作，就是所谓的综合表演。”（15-16）

听到这里，自生者（梵天）对大自在天（湿婆）说：“神中至尊啊！请告诉我如何表演组合体式？”（16-17）

神中至尊（湿婆）叫来荡督（Taṇḍu），对他说：“你为婆罗多解说组合体式如何表演吧！”（17-18）

因此，灵魂高尚的荡督为我解说了组合体式。（现在）我将（为你们）讲

① 译者此前在《印度古典文艺理论选译》中，将表示“基本体式”的 karaṇa 译为“基本动作”，将表示“组合体式”的 aṅgahāra 译为“动作组合”。婆罗多以手脚联动的基本体式（基本动作）和组合体式（组合动作）为基础，将所有刚舞亦即传统的经典舞蹈分为基本体式和组合体式两类。在婆罗多的刚舞体系中，基本体式成为一个核心的支柱概念，但其包罗万象的特性又使其定义带有某种程度的模糊性。表示基本体式的词语 karaṇa，本身也内涵丰富。这也增添了把握基本体式准确内涵的难度。婆罗多之后的艺术论者大多都对其基本体式和组合体式论作了不同程度的改动或发挥。当然，这也为现代学者的艺术发挥铺平了道路，提供了话语增长的学术平台。瑜伽练习中的 āsana（婆罗多指称“坐姿”的术语）被中国学者译为“体式”。它在实际运用中，已经取代了《舞论》中的 karaṇa 一词的内涵。换句话说，这两个梵文词在现代瑜伽练习的语境中，可以视为同义词。例如，近期出版的某些瑜伽练习指南便以初级体式、中级体式和高级体式指称所有瑜伽体式，其名称包括毗湿奴式、天鹅式、孔雀起舞式、舞王式、飞轮式和蛇王式等。因此，笔者以基本体式或基本动作翻译 karaṇa 一词。挪用至舞蹈领域的“基本体式”虽然是瑜伽用语，但它与“基本动作”一样，也是一个动态的过程，其区别只是前者重在健身的实用功能，后者强调表演的艺术审美功能。把握基本体式的准确内涵难度不小，因此，新护的疏解具有不可替代的理论价值。他在《舞论注》中说：“基本体式就是动作（kriyā）。这是什么样的动作？舞蹈是肢体优美的舞动。在各种行为对象间取舍精选，这种动作就是基本体式。”他还认为：“基本体式可分为静态动作（avasthāna）和动态动作（gati）两类。（展左式、展右式和毗湿奴式等6种）脚位运用于静态基本体式，而各种基本步伐用于动态的基本体式。基本体式的动态表演涉及上半身、纯舞式和眼神的运用，旗帜式等（单手势和双手势）用于基本体式的静态表演。基本体式就是这么构成的。静态的、动态的基本体式如进行组合，将会出现无限的基本体式。”关于 aṅgahāra 即源自湿婆刚舞的组合体式，新护将其拆分为两个单词 aṅga（身体、部位、肢体）和 hāra（庄严、装饰、花环）后进行解释：“身体各个部位间的动作转换，是组合体式；湿婆行状的庄严（hāra）表演，是组合体式；身体各个部位表演的运用自如，是组合体式。人曰：‘组合体式是大自在天的行为（表演）。’”上述三处引文分别参见 M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, pp.90, 95, 89。

② 《舞论》第31章说：“节拍乐的组合，叫做吉祥歌。”（XXXI.76）

述各种各样的基本体式和组合体式。（18-19）①

所谓的三十二种舞蹈组合体式是：永恒式、圆舞式、连环式、延伸式、劲舞式、踩舞式、宏阔式、无敌式、移柱式、醉嬉式、万舞式、侧舞式、蝎游式、蜂舞式、醉舞式、狂舞式、环行式、分流式、循环式、搅棒式、回环式、火环式、胸肋式、闪现式、荡步式、射箭式、空舞式、混合式、掌舞式、荡舞式、滑舞式、半舞式。（19-27）

我将讲述与基本体式相关的舞蹈表演。优秀的再生族啊！我将讲述演员们如何运用手和脚表演组合体式。所有的组合体式源自基本体式（的组合）。（28-29）

---

① 印度婆罗多舞表演艺术家、印度古典舞蹈艺术理论研究者帕德玛·苏布拉玛尼娅指出，按照新护的《舞论注》，karaṇa 并非手和脚的表演的简单叠加，而是指身体主要部位（手、头等）与次要部位（腰、臀、小腿等）的所有动作的综合表演。“总而言之，一个舞蹈基本体式须理解为一个基本的舞蹈单元（a basic unit of dance），它本质上是动态而非静态的……基本体式不是某个特定部位单独表演的结果……只有协调连贯的动作才可称为基本体式。”（参见 Padma Subrahmanyam, "Karanas and Angaharas: Some Pearls from the Abhinavabharati," Makarand Paranjape and Sunthar Visuvalingam, eds. *Abhinavagupta: Reconsiderations,* New Delhi: Samvad India, 2006, p.346。）帕德玛在 2003 年出版的研究婆罗多 108 种刚舞基本体式的三卷本著作中写道：“基本体式（karaṇa）是一种舞蹈运动（dance movement）而非某种姿势（posture）。它是 cārī（基本步伐）亦即腿脚运动、nṛtta hasta（纯舞势）亦即双手运动、sthāna（脚位或脚位）亦即身体姿态的结合。基本体式的表演，涵盖了身体的所有主要部位和次要部位的联动。基本体式在北印度已经过气了 8 个世纪，在南印度过气了 6 个世纪。新护的《舞论注》在分析基本体式的概念上价值颇高。基本体式作为一个整体颇有光彩，它融合了动态与静态的因子。它是身体部位充盈空间的优美舞动，以类似印度造像的平衡为基础。”参见 Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia,Vol. 1: A Historic and Archaeological Perspective*, Chennai: Nrithyodaya, 2003, p.102。帕德玛的这种充满激情的诗意言说，为婆罗多的基本体式论增添了浓厚的人间气息和现代品味。关于组合体式，帕德玛认为：“婆罗多的组合体式近似于当代西方涵盖大片区域的概念。当今舞蹈风格和婆罗多舞蹈风格的主要区别在于整个腿部的运用……当代的萨迪尔舞（Sadir）即婆罗多舞在形式和造型上相当平衡，几乎不占空间……组合体式却没有如此规则。它的动作花样百出，令人格外惊喜。每一个基本体式并非总在身体一侧重复。不过，所有的组合体式无一例外地占用空间。即便如此，其造型也并非总是平衡的……这种空间设计是许多西方舞蹈的基础，涉及群舞的设计时更是如此。几千年以前的印度便已存在这么一种概念，认识到这一点令人惊叹。”参见 Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia,Vol. 2: A Dancer's Perspective*, Chennai: Nrithyodaya, 2003, p.248。换句话说，基本体式几乎不占空间，追求平衡，而组合体式恰好相反，但后者与西方舞蹈风格相近。她进而指出：“组合体式可媲美于当代南印度和北印度古典舞蹈中的 Jati 或 Bol。转动方式（recaka）是组合体式的关键所在。力度、优美和精确是表现美的决定性因素。与当代的萨迪尔（婆罗多舞）不同，组合体式以平衡的形式、不平衡的造型，用各种方式利用空间。它们均可用来阐释刚舞和柔舞。”参见 Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia,Vol. 2: A Dancer's Perspective*, p.261。

我将讲述这些基本体式的名称及其表演方式。手与脚的联合表演就是舞蹈的基本体式。（30）①

两个舞蹈的基本体式组成一个摩德勒伽（mātṛkā），两个、三个或四个摩德勒伽构成一个组合体式。（31）

三个基本体式组成一个羯罗孛迦（kalāpaka），四个基本体式组成一个桑吒迦（ṣaṇḍaka），五个基本体式组成一个僧伽多揭（saṅghātaka）。（32）

因此，六个、七个、八个或九个舞蹈基本体式构成一个组合体式。（33）

现在我讲述手和脚表演的各种基本体式：献花式、翻转式、盘腿式、伸展式、平展式、敬伏式、展列式、圆环万字式、双踩式、单踩式、晃腰式、半分式、胸部万字式、迷醉式、万字式、后背万字式、四方万字式、火轮式、平腰式、平移式、颠簸式、半万字式、弯曲式、畏蛇式、抬膝式、蜷曲式、沉醉式、半醉式、挥击式、展足式、旋转式、绕动式、游戏式、杖翼式、舞蛇式、脚镯式、别枝式、蜜蜂式、精明式、曲蛇式、杖舞式、蝎击式、臀舞式、藤蝎式、旋摆式、蝎舞式、蝎子式、戏法式、腰肋式、吉祥式、跨步式、屈腿式、轮环式、胸环式、疾舞式、献掌式、门闩式、回荡式、旋动式、秋千式、回旋式、摇曳式、侧步式、弯弓式、闪电式、跨越式、旋舞式、象嬉式、响掌式、飞鸟式、触面式、迂回式、屈膝式、灵鹫式、悬手式、针尖式、半针尖式、穿针式、前跨式、孔雀游戏式、蛇行式、杖步式、鹿跃式、风舞式、穹窿式、迷踪式、象牙式、滑蛇式、狮嬉式、狮子式、波荡式、流动式、击掌式、诞生式、鹦鹉式、安住式、羊嬉式、腾跃式、放逸式、毗湿奴式、激动式、梁柱式、跺地式、牛嬉式、晃首式、游蛇式、车轮式、恒河下凡式。这一百零八种

---

①《舞论》记载的古典舞基本体式在印度古代寺庙和印尼爪哇的雕像中留下了印迹，也运用在现代印度的舞蹈表演中。C. Venugopalan Nair, *Mudrās in Bharatanāṭyam*, Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2011, pp.44-53.

基本体式用于跳舞、战斗、搏斗、步行（gati）和行动（parikrama）的表演。（34-55）①

那些被归入脚位（sthāna，XI.50-51）或基本步伐（cārī，XI.1-3）的舞蹈动作（vyāyāma），也可纳入基本体式。（56）②

那些被归入舞蹈动作的纯舞势（nṛttahasta），也可作为基本体式进行表演。（57）

那些已经讲过的基本步伐和纯舞势称为摩德勒伽（mātṛkā），其具体运用构成基本体式。（58）

我将在讨论步姿（gati）表演时，详细解说表现战斗的基本步伐。戏剧上师应根据自己的才能随处表演基本步伐。（59）

---

① 常任侠先生在写于 1952 年的《中印文化的交流》一文中指出，印度舞蹈与中国有着不解之缘。中国与印度舞乐的接触，最早可以上溯至汉代。隋唐时期，中国吸收印度、波斯舞艺的成分更多。自然，这种吸收是一种创造性、变异性的接受。中印古代皆羡慕、欣赏对方的舞艺，这方面有过很多历史记录，如《秦王破阵乐》传入印度便是一例。参见常任侠：《东方艺术丛谈 · 下》，合肥：安徽教育出版社，2006 年，第 13 至 16 页。常任侠还指出：“中国在汉代以前的古舞，分为文舞、武舞，到唐代却分为软舞、健舞……健舞的名称，我曾在古梵文中找到根源。梵文健舞的姿态，叫做 Tandava-Laksanam，在古梵文《乐舞论》中，有一章专门论述这个问题。”（常任侠：《东方艺术丛谈 · 下》，第 16 页。）他还在 1983 年撰写的《气功和瑜伽》一文中指出：“南印度奇丹巴兰（Cidambaram）有一处壮丽的湿婆（Siva）神庙，湿婆在南印被尊为舞王（Nataraj），在这个神庙的墙壁上，雕刻着 108 种健舞（Tandava Laksanam）的姿势。按照印度古代流传的婆罗多《舞乐论》来对照，每种姿势在梵文中都有一个名称。我曾把各种舞姿，请《易筋经》气功的传授人常维祯作一比较研究，据他说其中有几种姿式与他所传授的《易筋经》中的姿式是相似的。”（常任侠：《东方艺术丛谈 · 下》，第 72 页。译者的引文省略了原文附录的某些外文。）由此可见，现代学者翻译印度古代经典所采用的“刚舞”“柔舞”类似中国古代所谓的健舞、软舞。印度学者发现，印度南方坦焦尔（Tanjore）一带的大自在天（湿婆）神庙“在印度历史上，首次以雕像形式，将一百零八种舞蹈基本体式（nṛtta karaṇa）刻在寺庙墙体的上一层，体现了湿婆之舞赖以产生的空间概念。这些舞蹈雕像严格遵循婆罗多《舞论》规定的顺序”。R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, "Preface," New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2010. 从献花式至蛇行式的八十一种刚舞基本体式，相关阐释和说明参见 R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, pp.181-229。一般认为，南印度泰米尔纳杜邦坦焦尔（Tanjore）的湿婆庙（Bṛhadīśvara Temple）是最早雕刻《舞论》所载基本体式（基本动作）的神庙，该庙内壁现存 81 幅基本体式像。印度学者的著作附录了这 81 个基本体式的图例。参见 R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, pp.184-217。关于 108 个基本体式的图例，也可参阅尹锡南：《印度古典文艺理论选译》（上），成都：巴蜀书社，2017 年，第 85 至 102 页；还可参阅 N.P. 温尼的《舞论》梵英对译本第 4 卷附录的相关图片。译者（尹锡南）于 2020 年 1 月 11 日赴泰米尔纳杜邦奇丹巴兰湿婆庙，实地拍摄了 108 种基本体式（基本动作）浮雕像（石刻像）。上述两个神庙的相关图像，参见本书附录 13 和 14。

② 此处及后文部分地方标出了类似于 XI.50-51 的数字，以说明该术语在《舞论》各章中的具体位置。前一个数字表示章，后一个表示句子的位置。

在基本体式表演中，左手一般放在胸前，右手则随右脚而动。（60）

请听我讲述与手足动作相关的舞蹈方式（nṛttamārga），以及与腰臀（kaṭi）、肋（pārśva）、大腿（ūru）、胸（uras）、背（pṛṣṭha）、腹（udara）相关的舞蹈方法。（61）

腰（臀）、膝（jānu）、肘（kūrpara）、肩（amsa）和头部持平，胸部挺起，这叫庄严式（sauṣṭhava）①。（62）



सौष्ठवम्（庄严式、预备式）

双手呈献花式（puṣpapuṭa，IX.143），置于左肋，（右脚）呈踮脚式（agratalasañcāra，X.46），腰肋（向左侧）倾斜（sannata，X.12），这是献花式（talapuṣpapuṭa）。（63）

手腕弯曲，依次呈小指始屈式（vyāvṛtta，IX.205）、小指始伸式（parivartita，IX.206），双手落在大腿上，这是翻转式（vartita）。（64）

---

① 这是印度古典舞中非常有名的姿势，也是刚舞的预备动作。sauṣṭhava 还可译为“优美自然”“舒展大方”“自然式”“预备式”等，但为表达刚舞由湿婆创造的神圣宗教含义，译为“庄严式”。后边第 11 章也涉及庄严式的介绍（XI.90-91）。插图参见 Sandhya Purecha, tr. *Theory & Practice of Kalāsa Karaṇas & Sthānaka-maṇḍala Bhedā from Kumbharāja's Nṛtyaratnakośa*, Mumbai: Bharatiya Vidya Bhavn, 2010，p.86。

双手呈鹦鹉嘴式（śukatuṇḍa，IX.52），依次呈小指始屈式、小指始伸式，大腿弯曲，这叫盘腿式（valitoru）。（65）

（右手）呈鹦鹉嘴式，置于大腿之上，左手置于胸前，这是伸展式（apaviddha）。（66）

双脚并拢，脚趾平伸，双手悬垂，身体呈自然状态，这是平展式（samanakha）。（67）

双手呈旗帜式，于胸前合十，脖颈伸长，肩膀紧缩，这叫敬伏式（līna）。（68）

双手交叉呈万字式，然后伸直，旋转，向两边打开，置于臀部，智者称之为展列式（svastikarecita）。（69）

双手呈万字式，掌心同时上翻，呈圆环式脚位，这是圆环万字式（maṇḍalasvastika）。（70）

双手触及自己的头和臂膀之间的位置，双脚跺地，这是双跺式（nikuṭṭaka）。（71）

一手的单臂弯曲，拍打肩头，另一手的手指向掌心弯曲，单足跺地，这是单跺式（ardhanikuṭṭaka）[①]。（72）

腰臀呈侧旋式（chinna，X.22），双手在头边反复呈花萼式（pallava），这种基本体式是晃腰式（kaṭicchinna）。（73）

单手呈针尖式（sūcīmukha，IX：74-79），向外伸出（apaviddha），单足踏地，腰肋弯曲（sannata），这是半分式（ardharecita）。（74）

双脚交叉呈万字状，双手交叉于胸前呈万字式，胸脯微屈，这是胸部万字式（vakṣahsvastika）。（75）

双脚弯曲，双手呈（纯舞式中的）凌空式（recita，IX.181），精通舞蹈者称之为迷醉式（unmatta）。（76）

双手和双脚交叉呈万字式，探讨基本体式者称之为万字式（svastika）。（77）

① 有的学者对该式有不同的解释：“双手呈（纯舞式中的）嫩芽式（alapallava），手臂弯曲拍肩，单足跺地，这是单跺式。”参见 R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, p.188。

双臂上下挥动，呈万字式；双脚以滑舞步（apakrānta，XI.31）和针尖步（sūcī，XI.34）呈万字式，这是后背万字式（pṛṣṭhasvastika）。（78）

双手和双脚向前边、旁边移动，交叉呈万字式，这叫四方万字式（diksvastika）。（79）

脚呈火轮步（alāta，XI.41），从肩上放下右手，表演抬膝步（ūrdhvajānu，XI.33），这是火轮式（alāta）。（80）

呈万字式的双脚分开，一手放于肚脐处，一手置于臀部，腰肋挺直，这种基本体式便是平腰式（kaṭīsama）。（81）[①]

左手按住胸口，右手松开，挥舞，然后双手挥动，伸展，这是平移式（ākṣiptarecita）。（82）

诸位婆罗门啊！手脚反复摇摆、挥舞，这一基本体式是颠簸式（vikṣiptākṣiptaka）。（83）

双脚交叉形成万字，右手呈象牙式（karihasta，IX.199），左手放在胸口，以形成半万字式（ardhasvastika）。（84）

右手呈象牙式，再呈小指始屈式、小指始伸式，弯向鼻尖，这叫弯曲式（añcita）。（85）

一脚屈腿抬起，在大腿（和膝盖）处呈三角形，臀部和膝盖转动（旋转）

① 新护认为，这是一种毗湿奴式脚位，戏班主在序幕表演中向因陀罗献祭时所用。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by Pushpendra Kumar, p.456。

（nivṛtta），[①]这是畏蛇式（bhujaṅgatrāsita，XI.42）[②]。（86）

---

① 另一种译法是："Raise the leg a little and hold it at the knee to form a triangle.The hip and knee should move freely in this karaṇa called Bhujaṅgatrāsita(which emulates the stance of one who is trembling at the sight of a snake.)"C. Venugopalan Nair, *Mudrās in Bharatanāṭyam*, p.15. 这说明，"畏蛇式"（或译"惧蛇式"）从形象表演的角度看，是表达人突然看见蛇而受到惊吓的刹那情境。有的学者认为，奇丹巴兰神庙上的"畏蛇式"浮雕，其舞者右手为象牙式（karihasta），左手呈旗帜式（patāka）或无畏式（abhayahasta）。参见 R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning,* p.197。

② Bhujaṅgatrāsita（畏蛇式）是印度古典舞表演中印度教大神亦即"舞王"湿婆最著名的姿势。图例参见 Bettina Baumer, ed. *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts,* Vol.3, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1996, p.293。关于印度古代舞蹈、雕塑和绘画等喜爱描述的"畏蛇式"，王镛先生指出，它是一种"极乐之舞"，是"神秘的宇宙之舞，象征着宇宙生死相续的无尽循环"。塑造这一舞姿的 11 世纪朱罗铜像《舞王》造型极其精美。"左腿抬起，四臂屈伸，跳着刚健活泼的极乐之舞。铜像以人体舞蹈的强烈动态，象征宇宙生命的永恒律动，是崇尚动态活力的印度巴洛克风格的典范。"（王镛：《印度美术》，北京：中国人民大学出版社，2010 年，第 272、276 页。）关于湿婆的这一舞姿，印度学者写道："舞王湿婆像是最明显的一例，它以湿婆的一种形象（image）反映其所有五种行为：创造、维持、毁灭、加持（veiling，庇佑）和解脱。"（Bettina BĪumer, ed. *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts,* Vol.2, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2003, p.209.）另一位印度学者说："湿婆庙是最早雕刻婆罗多《舞论》规定的 108 种舞蹈基本体式的建筑物，这些基本体式以大神的身体来表演。"（R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, p.180.）他还指出："坦焦尔（湿婆庙）的第 24 幅雕像表现的是《舞论》提到的（第二十四种）舞蹈基本体式'畏蛇式'。"（R. Nagaswamy, *Bṛhadīśvara Temple: Form and Meaning*, p.197.）关于坦焦尔湿婆庙墙体上雕刻的《舞论》108 种舞蹈基本体式（基本动作），该学者逐一进行仔细解说。参见前引书第 180 至 229 页。江东指出："在湿婆常见的形象中，一个最显赫的形象就是那个著名的双手合抱、左脚右抬的姿势……这是个象征性很强的姿态，富于宗教和舞蹈双重意义。"（参见江东：《印度舞蹈与宗教背景的文化阐释》，《文艺研究》1996 年第 2 期，第 77 页。）由于各种原因，绝大多数学者均未联系《舞论》探讨湿婆经典舞姿即"极乐之舞"的理论源头。从各种湿婆神雕像的舞蹈姿势和印度当代艺术家表演的"畏蛇式"造型看，该式的抬脚表演可有两种：可抬左脚，也可抬右脚。因此，下边所附图片的雕像或表演者的抬脚方式不一。译者此前在《印度古典文艺理论选译》中将 bhujaṅgatrāsita 译为"惊蛇式"，但从字面意义和一些印度学者的解释看，似有不妥，因此改为"畏蛇式"。下边以印度舞蹈艺术家的造型和造像、著作封面等为例，附录几幅插图，对畏蛇式作一说明。附录的 7 幅图中，图 1 为笔者 2020 年 1 月 11 日在南印度奇丹巴兰湿婆庙外所购神像图。图 2、3 分别参见 Bettina Baumer, ed. *Kalātattvakośa*, Vol.3, p.293; Bettina Baumer, ed. *Kalātattvakośa*, Vol.2, p.320。图 8 为印地语著作《梵语诗学批评史》书影。图 4、5、6、7 分别为印度最负盛名的婆罗多舞艺术家、中国艺术家金珊珊之印度导师 Leela Samson 和另两位印度舞蹈女演员表演的第 24 种基本体式"畏蛇式"，分别参见 Shanta Serbjeet Singh, ed. *Indian Dance: The Ultimate Metaphor,* Paris: Ravi Kumar Publisher, Hong Kong: Artemisia Ltd., Chicago: Art Media Ltd., 2000, p.9；Sandhya Purecha, *Theory & Practice of Kalāsa Karaṇas & Sthānaka-maṇḍala Bhedā from Kumbharāja's Nṛtyaratnakośa,* p.62；Sunil Kothari, ed. *Bharata Natya,* Bombay: Marg Publications, Revised Edition, 1997, Reprinted, 2000, pp.179, 211。



图1



图2



图3



图4



图5



图6



图7

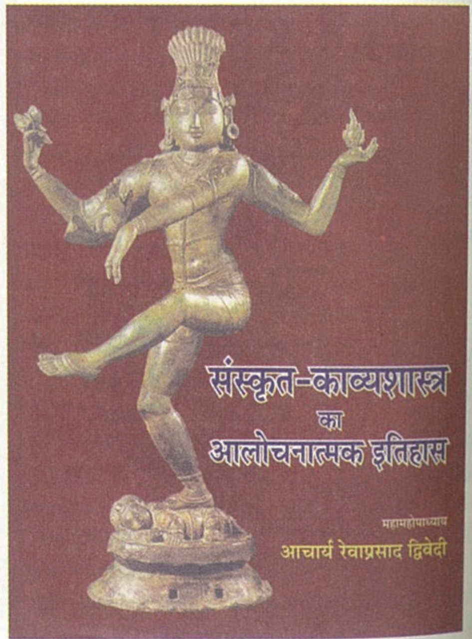


图8

一脚屈腿抬起，膝盖与手持平，双手顺势而舞，这叫抬膝式（ūrdhvajānu）。（87）

双脚呈蝎子式（vṛścika），两侧的手弯曲，右手举至鼻尖，这是蜷曲式（nikuñcita）。（88）

双脚向左右旋转后，收拢，双手呈食指始伸式（udveṣṭita，IX.204），伸出，这叫沉醉式（mattalli）。（89）

双脚依据迷踪式（skhalita，IV.148）缓缓分开，左手挥舞，右手放在臀部，这是半醉式（ardhamattalli）。（90）[①]

右手挥舞，左脚跺地[②]，左手呈秋千式（悬垂状），这是挥击式（recitanikuṭṭita）。（91）

双手呈金钏式（IX.60），贴近肚脐，双脚表演针尖步（XI.34）、滑舞步（apakrānta，XI.31），这是展足式（pādāpaviddhaka）。（92）

双手挥舞（apaviddha），双脚呈针尖步，臀部旋转，这是旋转式（valita）。（93）

左手挥舞，右手呈秋千式，分开呈万字式的双脚，这一基本体式是绕动式（ghūrṇita）。（94）

左手呈象牙式（karihasta，IX.187），右手自右向左挥舞，双脚跺地，智者视其为游戏式（lalita）。（95）

按照仪轨抬膝，手呈蔓藤式（latā，IX.186），置于膝上，精通舞蹈者将此基本体式称为杖翼式（daṇḍapakṣa）。（96）

双脚表演畏蛇步（bhujaṅgatrāsita，XI.42），双手自右向左挥舞，这是舞蛇式（bhujaṅgatrastarecita）。（97）

臀部随双脚的蜜蜂步（bhramarī，XI.45）而旋动，双手呈（纯舞式中的）

---

① 该句的一种英译似乎有误，因其将 savyahasta 理解为 left hand（左手），但从上下文语境和相关图片看，应为右手。savya 一词含义丰富，以下三种辞典的相关解释是：左边、右边、南边（M. Monier Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2002, p.1191）；左边、南边、反面、背后、右边（Vaman Shivram Apte, *The Practical Sanskrit-English Dictionary*, Delhi: Motilal Banarsidass, 2004, p.975）；左侧、左足（获原云来编纂：《梵和大辞典》，台北：新文丰出版公司影印，2003 年，第 1449 页）。

② 新护认为，应该是右脚跺地，因为 savya（左边）也可理解为右边。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.459。

蔓藤式（IX.186）、凌空式（recita，IX.181），双脚呈脚镯步（nūpurapādika，XI.35），这是脚镯式（nūpura，XI.35）。（98）[1]

快速旋转手、脚、腰、颈后，保持搅棒式脚位（XI.61-64），这是别枝式（vaiśākharecita）。（99）

双脚交叉呈激舞步（ākṣipta，XI.37），双手呈食指始伸式（udveṣṭita，IX.204），臀部（随双脚的蜜蜂步而）旋转，这是蜜蜂式（bhramaraka）。（100）

左手蜷曲（añcita），右手呈机灵式（catura，IX.92），右脚踩地，这是精明式（catura）。（101）[2]

脚呈畏蛇步（bhujaṅgatrāsita，XI.42），右手凌空挥舞（recita），左手呈蔓藤式（IX.186），这是曲蛇式（bhujaṅgāñcita）。（102）

双手和双脚如同棍杖，上下挥舞、旋转，这一基本体式是杖舞式（daṇḍakarecita）。（103）

（右脚往后伸出并倒立）呈蝎子式（vṛścika，IV.109），双手按规则拍打双肩，这是蝎击式（vṛścikakuṭṭita）。（104）

双脚呈针尖步（sūcī，XI.34），右手举起（apaviddha），臀部旋转，这是臀舞式（kaṭibhrānta）。（105）

右脚蜷曲往后倒伸，左手呈蔓藤式，前掌和手指弯曲、上举，这是藤蝎式（latāvṛścika）。（106）

双手蜷曲呈花蕾式（alapadma，IX.90），置于臀部，腰臀侧旋摇摆（chinna），呈搅棒式脚位，这一基本体式是旋摆式（chinna）。（107）

（右）脚（屈腿往后倒立）呈蝎子式，双手（在胸部交叉）呈万字式，凌空挥舞（recita），呈分离式（apasṛta，IX.177），这是蝎舞式（vṛścikarecita）。（108）

双手弯曲，放于肩头，右脚屈腿往后倒立，后背下沉，这是蝎子式

① 本颂参考另一版本译出：Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.742。

② 新护认为，这一式用于丑角表演惊奇的神态。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.461。

（vṛścika）。（109）[1]

双足呈展右式脚位（ālīḍha，XI.67-69），双手在胸前打开，上下挥舞，这一基本体式是戏法式（vyamsita）。（110）

双手在腰肋处交叉呈万字式，双脚踩地，智者称此基本体式为腰肋式（pārśvanikuṭṭaka）。（111）

右脚往后屈伸，呈蝎子式，以大脚趾尖点击额头的吉祥志，这是吉祥式（lalāṭatilaka）。（112）

诸位婆罗门啊！一脚弯曲于后，一脚呈跨越步（atikrānta，XI.30），双手呈疾舞式（ākṣipta，IV.117），这种基本体式是跨步式（krāntaka）。（113）

（右脚）屈腿于后，左手蜷曲，掌心向上，移向左侧，这叫屈腿式（kuñcita）。（114）

身体弯曲，居于悬垂的两臂之间，双脚从中分开（apaviddha），这是轮环式（cakramaṇḍala）。（115）

双脚呈万字式，分开，呈重叠步（apaviddha，XI.23）[2]，双手表演中旋式（uromaṇḍalika，IX.192），这是胸环式（uromaṇḍala）。（116）

诸位婆罗门俊杰啊！手脚非常迅速地舞动，这一基本体式叫做疾舞式（ākṣipta）。（117）[3]

（右脚）的脚趾和脚掌向上，举在身体的一侧，双手掌心弯曲（向下），这是现掌式（talavilasita）。（118）[4]

双脚向后屈伸，其间距为两个半多罗（tāla），手随脚舞，这是门闩式（argala）。（119）[5]

双手、双脚朝后边、两侧舞动，且其路径一致，这叫回荡式（vikṣipta）。（120）

① 新护认为，这一式用于表现帝释象（因陀罗坐骑）下凡。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.463。

② 按照 M. 高斯的英译，此句中的 apaviddha 视为 aḍḍita（重叠步，XI.23）。

③ 新护认为，这一式为丑角的动作表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.465。

④ 新护认为，这是戏班主表演的一式，脚掌和手掌朝天伸展。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.466。

⑤ "手随脚舞"指手与脚"向后屈伸"的动作相同。

单足弯曲、分腿，快速旋转，双手顺势疾舞，这是旋动式（āvarta）。（121）[①]

屈腿，抬腿，双手顺势在两侧摇晃摆动，这叫秋千式（dolāpāda）。（122）

再生族啊！手足挥舞，臀部旋转，双手呈凌空式（recita，IX.181），这种基本体式是回旋式（vivṛtta）。（123）

诸位婆罗门俊杰啊！脚按规则呈针尖步（XI.34），腰臀回旋摇摆，双手凌空式，这是摇曳式（vinivṛtta）。（124）

脚呈侧舞步（pārśvakrānta，XI.32），双手向前落下，顺势而舞（prayogavaśaga），这叫侧步式（pārśvakrānta）。（125）[②]

右脚屈腿往后倒立，挺胸，手放在（额头的）吉祥志处，这叫弯弓式（niśumbhita）。（126）[③]

单足向后屈伸，双手呈圆环状（maṇḍalāviddha），紧贴头部，这叫闪电式（vidyudbhrānta）。（127）

脚呈跨越步，双手前伸，顺势而舞，这叫跨越式（atikrānta）。（128）

手脚伸展（ākṣipta），臀部旋转，双手挥舞，这是旋舞式（vivartitaka）。（129）

左手屈臂靠近左耳，右手呈蔓藤式，双脚呈秋千步（dolapāda，XI.36），这是象嬉式（gajākriḍita）。（130）

迅速抬脚，然后落在前边，双手拍掌而响，这是响掌式（talasamsphotita）。（131）

双脚向后屈伸，双手分别呈蔓藤式和凌空式（挥舞），挺胸，这是飞鸟式（garuḍaplutaka）。（132）

脚呈针尖步，腰肋弯曲，一手放于胸前，一手屈臂并触及面颊，这叫触面

① 新护认为，这一式中手脚的细微动作旨在表演《璎珞传》的主人公拯救娑迦利伽（Sāgarikā）的行为。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.466。

② 新护认为，这一式表现怖军（Bhīma）等角色表现暴戾味的动作。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.467。

③ 新护认为，这一式表现大自在天（湿婆）脚踏大地的姿势。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.468。

式（gaṇḍasūcī）。（133）

双手呈食指始屈式（apaveṣṭita，IX.203），上举，脚呈针尖步（XI.34），臀部（随蜜蜂步）旋转，这是迂回式（parivṛtta）。（134）

一脚直立，一脚屈腿抬起，一手呈握拳式（IX.54）放在胸前，这叫屈膝式（pārśvajānu）。（135）[①]

一脚屈伸于后，一脚屈膝，双臂伸开，这是灵鹫式（gṛdhrāvalīnaka）。（136）

一脚跃起，然后双脚交叉，双手悬垂，这叫悬手式（sannata）。（137）

单脚屈腿抬起，脚尖点地，双手顺势而舞，这叫针尖式（sūcī）。（138）

一手呈花蕾式，举于头顶，右脚（前趾着地）呈针尖步，这叫半针尖式（ardhasūcī）。（139）

一脚呈针尖步，与另一脚后跟相交，双手分别放在胸前和臀部，这叫穿针式（sūcīviddha）。（140）

大腿弯曲内倾，呈滑舞步（XI.31），双手顺势而舞，这叫前跨式（apakrānta）。（141）

单足（往后屈伸上举）呈蝎子式（IV.109），双手呈凌空式，臀部（随蜜蜂步而）旋转，这是孔雀游戏式（mayūralalita）。（142）

双脚呈屈趾式（añcita，X.48），头部左右摇摆（parivāhita，VIII.25），双手呈凌空式（挥舞），这叫蛇行式（sarpita）。（143）

先呈脚镯步（nūpura，XI.35），再呈棍杖步（daṇḍapāda，XI.44），双手呈伸展式（apaviddha，IV.66），这是杖步式（daṇḍapāda）。（144）

双脚呈跨越步，（单足）跃起，落下，小腿弯曲、摇晃，这是鹿跃式（hariṇapluta）。（145）

先呈秋千步，（单足）跃起，停住，臀部（随蜜蜂步而）旋转，这叫风舞式（preṅkholitaka）。（146）

双臂上举，双手掌心相对，双脚（小腿交叉）呈缚轭步（baddha，

① 新护认为，这一式适合表现战斗与搏击。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.470。

XI.21），这一基本体式为穹窿式（nitamba）。（147）

双脚呈秋千步，双手呈凌空式（挥舞），顺势转动，这是迷踪式（skhalita）。（148）

左手放在胸前，右手掌心向内（靠近耳边），呈食指始伸式（prodveṣṭita，IX.204），双脚弯曲，这是象牙式（karihastaka，IX.187）。（149）

一手凌空挥舞，一手呈蔓藤式，双脚呈踮脚式（X.46），这是滑蛇式（prasarpitaka）。（150）

单脚呈火轮步（alātaka，XI.41），另一脚迅速跟上（表演节奏），双手顺势而舞，这是狮嬉式（simhakrīḍita）。（151）

单足向后屈腿（为蝎子式），双手弯曲，掌心朝前亮掌，重复弯曲，朝前亮掌。诸位婆罗门啊！这是狮子式（simhākarṣita）。（152）

双手、双脚和身体大幅摇摆（ākṣipta），呈波浪步（udvṛtta，XI.39），这一基本体式为波荡式（udvṛtta）。（153）

双脚呈激舞步，双手顺势而舞，整个身躯弯曲，这是流动式（upasṛtaka）。（154）

双脚呈秋千步，双手击掌，左手凌空挥舞，这是击掌式（talasaṅghaṭṭita）。（155）

一手放于胸前，一手悬垂，双脚前掌着地（talāgrasamsthita，XI.25），这一基本体式为诞生式（janita）。（156）

表演诞生式后，双手手指相对，掌心向下，缓缓垂落，这是鹦鹉式（avahitthaka，IX.149）。（157）

双手放在胸前，挺胸（nirbhugna，X.4），呈圆环式脚位（XI.65-66），这一基本体式为安住式（niveśa）。（158）

双脚呈踮脚式（talasañcāra），跳起，落地，身躯弯曲，旋转，这是羊嬉式（elakākrīḍita，XI.20）。（159）

一手呈小指始屈式（āvṛtta=vyāvartita，IX.205），并屈臂放于大腿之上，小腿弯曲，呈腾跃步（ūrūdvṛtta，XI.22），这是腾跃式（ūrūdvṛtta）。（160）

诸位婆罗门啊！双手悬垂，头左右摇摆（parivāhita，VIII.25），双脚呈婉曲步（āviddha，XI.38），这是放逸式（madaskhalitaka）。（161）

一脚向前凌空伸出，（另一脚）屈腿，恰似迈步，双手凌空挥舞，这叫毗湿奴式（viṣṇukrānta，或译“毗湿奴迈步式”）。（162）

一手呈小指始屈式（āvartita=vyāvartita，IX.205），放于大腿上方，双腿交叉（āviddha），这一基本体式为激动式（sambhrānta）。（163）

一手呈伸展式（apaviddha，IV.66），脚呈针尖步（XI.22），跺地，左手放于胸前，这一式为梁柱式（viṣkambha）。（164）

双脚跺地（udghaṭṭita），双手掌心相击，放于两肋上方，智者始终视其为跺地式（udghaṭṭita）。（165）

双脚呈火轮步，双手凌空挥舞，双脚呈屈趾式（añcita，X.48）、屈掌式（kuñcita，X.50），这是牛嬉式（vṛṣabhakrīḍita）。（166）

双手凌空挥舞、屈掌，头左右摇摆、晃动，智者称其为晃首式（lolita）。（167）

依据迷踪式（skhalita，IV.148），（单脚凌空）滑行，双手凌空挥舞，头左右摇晃，这是游蛇式（nāgāpasarpita）。（168）

身体躺下，双脚后屈（上举），呈踮脚式（talasañcara，X.46），胸部抬起（udavāhita，X.8），这是车轮式（śakaṭāsya）的表演。（169）

脚趾和脚掌向上举起，双手呈三旗状，掌心向下（按住地面以支撑身体），头部静止不动，这是恒河下凡式（gaṅgāvataraṇa）。（170）[①]

① 新护认为，这一式用于表现毗湿奴向天界跨出三大步时恒河女神下凡的情景。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.478。恒河女神下凡是印度古代著名的宗教传说。

我已经讲述了一百零八种基本体式。[1]我还将讲述（舞蹈的三十二种）组合

① 108种基本体式或可简称为刚舞108式。从婆罗多的描述看，它们的表演似乎是连贯的、一气呵成的。印度学者瓦赞嫣将上述108种基本体式分为10类：第1类2种为身体呈平衡状态的自然类，包括第5、6式；第2类13种为以双手动作为主要特征的手势类，包括第1、2、9、10、31、32、33、39、54、68、69、75、87式；第3类9种为以双手、双脚或双腿相互交叉的交叉类，包括第7、8、13、15、16、17、22、49、106式；第4类6种为以手、脚、腰臀等部位扭动的转动类，包括第12、14、20、29、37、101式；第5类8种为屈腿或弯背的蝎子类，包括第26、42、44、46、47、50、80、90式；第6类3种为脚位（站姿）类，包括第48、96、105式；第7类43种为步伐类，包括第4、18、24、25、27、28、34、35、36、38、40、41、51、53、55、60、62、63、65、66、73、76、77、78、79、82、83、84、85、86、89、91、92、93、94、95、97、98、99、100、104、107、108式；第8类4种为源自臀部位置的腰臀类，包括第11、19、43、45式；第9类14种为源自双脚位置或动作的双脚类，包括第21、23、30、56、57、58、59、70、71、74、81、88、102、103式；第10类7种为源自股、肋等身体其他部位动作的股肋类，包括第3、52、61、62、64、67、72式。参见 Kapila Vatsyayan, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*,New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1968, pp.108-109。值得注意的是，瓦赞嫣将第62种基本体式摇曳式（vinivṛtta）同时视为股肋类和步伐类动作中的一种。1936年，三位印度学者合作出版了包括《舞论》第4章原文和译文的《刚舞特征》，该书以《舞论》第4章的标题命名，后于1971年、1980年第2、3次再版。他们的书主要介绍南印度奇丹巴兰湿婆神庙东西南北四个庙门的墙体廊柱神龛所雕刻的《舞论》所载108式刚舞基本体式。三位学者意识到这些造像源自婆罗多《舞论》时，就决定拍摄108式刚舞造像，并将之公开出版。参见 Bijayeti Venkata Narayanaswami Naidu, Pasupuleti Srinivasulu Naidu and Ongole Venkata Rangayya Pandulu, eds. & tr. *Tāṇḍava Lakṣaṇa or The Fundamentals of Ancient Hindu Dancing*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., First Published, 1936, Third Edition, 1980。帕德玛·苏布拉玛尼娅步三位印度前辈的后尘，在考察108式刚舞基本体式的道路上走得最远，其于2003年出版的系统阐释《舞论》第4章的三卷本著作是20世纪以来关于《舞论》舞蹈论研究的巅峰之作。她说："复活一种久已失传、被人忘记的舞蹈技巧，这是一种艰苦而又热情的尝试。重构108种基本体式的每一式的方法，都以对文本（指《舞论》）、注疏（指《舞论注》）、雕像、铭文的相应研究为坚实基础，通过实际练习而获得亲身体验后的作品被记录下来。光有理论是没有价值的，除非理论有助于实践。"参见 Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*, Vol. 2, p.41。某种程度上，帕德玛是成功者，这从前边所附录的24式刚舞基本体式表演图可见一斑。帕德玛在田野考古中发现，就《舞论》所记载的108种基本体式而言，坦焦尔 (Thanjavur) 神庙现存可见的为81幅，孔巴科纳 (Kumbakonam) 神庙为105幅，奇丹巴兰 (Chidambaram) 神庙为108幅，印度尼西亚普兰巴南 (Prambanan) 神庙为53幅。她通过比较研究还发现，奇丹巴兰神庙四个门内壁两侧各有14根浮雕立柱，两边各有7根。东门和南门的每一个壁龛雕像高约1英尺，而西门的雕像略低，北门雕像略高。这些浮雕中的基本体式造型与坦焦尔神庙、孔巴科纳神庙的基本体式像有区别。奇丹巴兰神庙门内墙壁上的基本体式表演者雕像皆为女性人物，伴奏的乐师皆为男性，与坦焦尔神庙的湿婆侍从像有别。奇丹巴兰神庙里表演基本体式造型的女子发型具有朱罗时期女神铜像的风格，大约代表湿婆配偶雪山女神（Pārvati Devī）。四道庙门的所有基本体式造型图相似，说明当时某些著名舞女的舞姿启迪了造像者，或说明具有同一风格的造像者雕刻了它们。相比而言，西门的造像最为优美，而东门的造像保存也极为完好，美丽动人。四门的基本体式雕像数量不等：东门为108式，南门为104式，西门为108式，北门为109式。参见 Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*,Vol. 1, pp. 158-162。

体式（aṅgahāra）。（171）[1]

双手伸开，向上挥舞，表演自然式脚位（samapāda，XI.58）；左手伸开，向上挥舞，表演戏法式（48）；表演展左式脚位（pratyālīḍha，XI.70）；（依次）表演双踩式（9）、腾跃式（98）、疾舞式（55）、万字式（15）、穹窿式（85）、象牙式（87）、晃腰式（11），这些（基本体式）构成了（组合体式中）的永恒式（sthirahasta）。它们是诃利（湿婆）最喜爱的组合体式。（172-174）[2]

先表演献花式（1）、伸展式（4）、翻转式（2），再表演展左脚位，并依次表演双踩式（9）、腾跃式（98）、疾舞式（55）、胸环式（54）、穹窿式（85）、象牙式（87）、晃腰式（11），这些名为圆舞式（paryastaka）的组合体式来自诃利（湿婆）的创造。（175-177a）

先表演嫩芽式和针尖式（76），再依次表演回荡式（58）、旋动式（āvarta）（59）、双踩式（9）、腾跃式（98）、疾舞式（55）、胸环式（uromaṇḍala）（54）、象牙式（87）、晃腰式（11），这便是连环式（sūcīviddha）。（177b-179a）

表演伸展式（4）和晃腰式（11），双手呈食指始伸式，臀部旋转，并表演胸环式（54）和晃腰式（11），演员们视其为组合体式中的延伸式（apaviddha）。（179b-181a）

先表演脚镯式（36），再依次表演回荡式（58）、火轮式（18）、疾舞式（55）、胸环式（54）、象牙式（87）、晃腰式（11），演员们视其为劲舞式（ākṣipta）。（181b-183a）

双手亮掌放于胸前，呈伸展式，双脚踩击地面呈双踩式（9），再以双手、双脚表演胸环式（54）、穹窿式（85）、象牙式（87）、晃腰式（11），智者应视其为踩舞式（udghaṭṭita）的组合体式。（183b-185a）

双手亮掌放于胸前，双脚叩击地面呈双踩式（9），手脚弯曲呈腾跃式（98）；手呈平行式（caturasra，IX.174），脚呈双踩式（9）、畏蛇式

① 高斯认为："组合体式一般是基本体式的组合。"参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.60。

② 自172颂至256颂，凡属于三十二种组合体式（组合舞）的每一基本体式，均在该式后边以括号标明其在一百零八种刚舞基本体式中的顺序或位置（详见本书附录3）。

（24）；双手再次亮掌放于胸前，应以旋转臀部的蜜蜂式（38）开始，表演旋摆式（45）、象牙式（87）、晃腰式（11），这叫宏阔式（viṣkambha）。（185b-188a）

双手挥舞表演杖步式（82）；左手随左脚移动，表演戏法式（48）；手呈方形，双脚扣地呈双跺式（9）；表演畏蛇式（24）；双手再度放于胸前，表演双跺式（9）、单跺式（10）、疾舞式（55）、胸环式（54）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是无敌式（aparājita）。（188b-191a）

以脚表演双跺式（9）、单跺式（10）和畏蛇式（24）；双手掌心翻转，呈三旗状；依次表演疾舞式（55）、胸环式（54）、蔓藤式和晃腰式（11），这是移柱式（viṣkambhāpasṛta）。（191b-193a）

臀部旋转，双脚表演脚镯式（36）和畏蛇式（24）；右脚摆动，表演疾舞式（55）、旋摆式（45）、蜜蜂式（38）、胸环式（54）、穹窿式（85）、象牙式（87）和晃腰式（11），这些便是湿婆喜爱的组合体式醉嬉式（mattākrīḍa）。（193b-196a）

手舞足蹈，表演蝎子式（47）；如此重复表演蝎子式；双脚按规则表演双跺式（9）；双手呈蔓藤状，表演晃腰式（11），这是万舞式。（196b-198a）

在身体的一侧表演万字式（15）和单跺式（10），并重复表演此二式；手放于大腿之上，表演旋动式（59）、腾跃式（98）、疾舞式（55）、穹窿式（85）、象牙式（87）和晃腰式（11），这是组合体式中的侧舞式（pārśvasvastika）。（198b-201a）

表演蝎子式（47）；手呈蔓藤状，置于鼻尖；双手翻掌放于胸前；依次表演穹窿式（85）、象牙式（87）和晃腰式（11），这是蝎游式（vṛścikāpasṛta）。（201b-203a）

依次表演脚镯式（36）、疾舞式（55）、晃腰式（11）、穿针式（78）、穹窿式（85）、象牙式（87）、胸环式（54）、晃腰式（11），这叫蜂舞式（bhramara）。（203b-205a）

表演沉醉式（27）后，右手应屈臂，触摸面颊，并表演伸展式（4）、响掌式（69）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是醉舞式（mattaskhalitaka）。（205b-207a）

手呈秋千式，脚呈万字式，双手掌心向内弯曲，回旋挥舞，依次表演击掌式（93）、双跺式（9）、腾跃式（98）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是狂舞式（madavilasita）。（207b-209a）①

取圆环式脚位，双手呈凌空式，用脚表演跺地式（103）、沉醉式（27）、疾舞式（55）、胸环式（54）、晃腰式（11），这是环行式（gatimaṇḍala）。（209b-211a）

取自然脚位，表演旋摆式（45）；双脚呈万字状，表演蜜蜂式（38）；左脚（立地，右脚抬举），表演针尖式（76）；表演跨越式（66）、畏蛇式（24）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是分流式（paricchinna）。（211b-213a）

双手呈万字状举过头顶；身体微曲，左手挥舞；身体挺起，左手重新挥舞；双手表演藤蝎式（44）；依次表演蝎子式（47）、蝎舞式（46）、象牙式（87）、畏蛇式（24）、疾舞式（55）；双脚呈万字状；旋转身体，重复表演上述动作；表演象牙式（87）和晃腰式（11），这是循环式（parivṛttakarecita）。（213b-217a）②

双手表演伸展式（4），并随整个身体一道旋转；身体微曲，这一动作重复表演；表演脚镯步、畏蛇式（24）、凌空式、圆环式（8）；肩头微沉，表演腾跃式（98）、疾舞式（55）、胸环式（54）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是搅棒式（vaiśākharecita）。（217b-220a）

表演诞生式（94）；单足向前伸出；表演火轮式（18）；臀部旋舞（以表演蜜蜂步）；左手屈臂触及面颊；表演晃腰式（11），这是回环式（parāvṛtta）。（220b-222a）

表演万字式（15）后，依次表演借助双手完成的戏法式（vyamsita）（48）、火轮式（18）、抬膝式（25）、蜷曲式（26）、半针尖式（77）、回

① 这一式包含 7 个基本体式的组合。新护认为，一些人主张运用 13 种基本体式，另一些人则主张将此七式循环运用三次，基本体式的总数为 21 个。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.487。

② 新护认为，这一组合式的最后两个基本体式局限于舞台表演，其他的则面向舞台各方表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.489。

荡式（58）、波荡式（91）、疾舞式（55）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是组合体式中的火环式（alātaka）。（222b-224a）

双手拍胸，表演抬膝式（25）、疾舞式（55）、万字式（15）；扭臀转腰，以双手表演胸环式（54）、穹窿式（85）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是胸肋式（pārśvaccheda）。（224b-226a）

先以左脚表演针尖式（76），以右脚表演闪电式（65），再以右脚表演针尖式（76），以左脚表演闪电式（65）；扭臀转腰，表演旋摆式（45）；表演藤蝎式（44）和晃腰式（11），这是闪现式（vidyudbhrānta）。（226b-228a）

双手悬垂在身体两侧，表演脚镯步（XI.35）；以双手表演回荡式（58）和针尖式（76）；扭臀转腰，表演藤蝎式（44）和晃腰式（11），这常被人称为荡步式（udvṛttaka）。（228b-230a）

双手拍肩，表演展右式脚位和戏法式（48）；先出左脚，表演脚镯式（nūpura）（36），再出右脚，表演火轮式（18）和疾舞式（55）；以双手表演胸环式（54）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是射箭式（ālīḍha）。（230b-232a）

双手呈（纯舞势中的）凌空式；偏向一侧，亮掌；整个身体前倾，双手重复亮掌动作；依次表演脚镯步、畏蛇式（24）、（纯舞势中的）凌空式、胸环式（54）和晃腰式（11），这是组合体式中的空舞式（recita）。（232b-234）[①]

表演脚镯式（36）；扭臀转腰（以表演蜜蜂式，38）；双手表演戏法式（48）；扭臀转腰，以双脚表演火轮式（18）、针尖式（76）、象牙式（87）、晃腰式（11），这些始终被视为混合式（ācchurita）。（235-236）

双脚、双手交叉呈万字状，呈凌空式，然后在翻掌中分开双脚、双手；在翻掌中双手、双脚舞动向上；依次表演波荡式（91）、疾舞式（55）、胸环式（54）、穹窿式（85）、象牙式（87）、晃腰式（11），这些基本体式的组合

① 新护引用古人的话认为，纯舞势中的凌空式（recita）用于 25 种基本体式，由此形成丰富多彩的局面。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.493。

就是掌舞式（ākṣiptarecita）。（237-239）[①]

表演回荡式（58）；脚、手挥向左边，脸部顺势而为，右手放于胸前；扭臀转腰，依次表演脚镯式（36）、疾舞式（55）、半万字式（22）、穹窿式（85）、象牙式（87）、胸环式（54）、晃腰式（11），舞者称之为荡舞式（sambhrānta）。（240-242）

表演前跨式（79）和戏法式（48）；双手高举挥舞，表演半针尖式（77）、回荡式（58）、晃腰式（11）、波荡式（91）、疾舞式（55）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是滑舞式（apasarpita）。（243-244）

迅速地表演脚镯步；手随脚舞，扭臀转腰；双手和双脚表演双踩式（9）；表演胸环式（54）、象牙式（87）、晃腰式（11），这是半舞式（ardhanikuṭṭaka）。（245-246）

诸位婆罗门俊杰啊！我已经讲述了三十二种组合体式。[②]请听我讲述（身体四个部位的）四种舞动方式（recaka，转动方式）。（247）

第一种是脚的舞动方式，第二种是臀（kaṭi，或译“腰”）的舞动方式，第三种是手的舞动方式，第四种是颈部的舞动方式。（248）

recaka的意思是指身体各个部位单独舞动（valana），也指单独伸抬或摇晃某个部位。（249）

以摇摆晃动、飘渺不定的种种脚步，从这一边走到那一边，这叫脚的舞动（pādarecaka）。（250）

提臀、扭臀、沉腰，这叫臀（腰）的舞动（kaṭirecaka）。（251）

手向上挥舞，向四周挥舞、伸出、收回，这叫手的舞动（hastarecaka）。（252）

颈部抬起、低下、偏向一侧、旋转，智者称其为颈部的舞动

① 新护在疏解这一式时认为，包含手和脚的凌空式、万字式的所有基本体式，都可用于组合体式的表演，12 种基本体式满足这一条件。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.494。

② 阿迪耶认为，婆罗多关于各种基本体式和组合体式的一章在叙述逻辑上不清晰，显得有些随意和马虎。他只是列举它们的名称和排列组合而已，并未详细说明这些舞蹈动作如何运用、何时运用、由谁表演。只有新护对此作了某些疏解。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.39。

（grīvārecaka）。（253）

目睹湿婆手舞足蹈、摇颈扭臀，看到他跳起各种组合舞（aṅgahāra），波哩婆提（pārvatī）也跳起了柔美的（sukumāra）舞蹈。（254）

穆丹迦鼓（mṛdaṅga）、俳黎鼓（bherī）、小鼓（paṭaha）、铮乐鼓（jhañjhā）、顶底摩鼓（ḍiṇḍima）、喇叭（gomukha）、细腰鼓（paṇava）、瓶鼓（dardura）等各种乐器（ātodya）齐鸣，为其伴奏。（255）

摧毁了达刹的祭祀后，黄昏时刻，大自在天（湿婆）和着音乐的节奏与速度，跳起各种组合舞。（256）

以南迪（Nandī）和贤首（Bhadramukha）为首的随从们，目睹了湿婆所跳的各种象征舞（piṇḍībandha，敬神舞或群舞、集体舞）[①]及其特征后，为其每一式进行命名。（257）

神牛（vṛṣa）为湿婆的象征（piṇḍī），股叉（paṭṭisa）为南迪的象征，狮

① 就《舞论》第4章而言，如何准确理解含义丰富的piṇḍībandha，即序幕表演中运用的象征色彩极为浓厚的象征舞、敬神舞（群舞），是一个挑战。关于piṇḍī或piṇḍībandha的概念，一般的解释是，piṇḍī除了表示基座或底座外，还可视为神灵的象征（如法器、旗帜和坐骑等）。有的学者解释道：piṇḍībandha是这四种舞蹈的总称，也是第一种舞蹈的名称。新护在关于上述颂诗的注疏中说，piṇḍī（圆团舞）由一个舞者表演，śṛṅkhalikā（连锁舞）由二人表演，latā（蔓藤舞）由三人表演，而bhedyaka（散形舞）由四人表演。这些形象的名称暗示了其形状的本质。绘画中的bandha是由许多人体和各种动物组成的特殊形状。参见 Ramesh Chandra Sharma, ed. *Kalātattvakośa: A Lexicon of Fundamental Concepts of the Indian Arts*, Vol.5, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 2002, p.360。新护认为，piṇḍībandha是一个复杂的构成，它由3个要素组成：首先是piṇḍī一词的神话和哲学寓意基础（ādhāra），包括10个基本因素即7个词语（概念）和过去、现在、未来3个时间维度，它是各种神灵象征的一种表述，代表一种宇宙象征，因此又超越一般的神灵象征，达到超越时空范畴的宇宙层面，piṇḍī象征着契合语境的神灵、宇宙空间和时间；其次是aṅga即7种舞蹈表演的媒介，包括头、双手、双眼和双脚；最后是prayoga即语言、形体、真情和妆饰4种表演，它们可由一位或多位舞者表演，可统一表演或采取多种方式表演。新护指出，每一位神灵都有自己的象征物，因此舞者须在舞蹈时，以自己的身姿表演该象征的基本体式或组合体式。例如，毗湿奴大神的象征是金翅鸟（tārkṣya）。由此可见，表示"群舞"或"集体舞"的piṇḍībandha似乎也可译为"象征舞"或"敬神舞"。新护还指出，表示神灵象征物的piṇḍī一词源自piṇḍībandha。在表演敬拜神灵的这些象征舞时，舞女们的各种优美舞姿组成了灌木、连锁、网和蔓藤等形状。一个舞女的象征性表演形似圆团是圆团舞（可以理解为一群舞蹈者互不牵手而独自舞蹈）；两个舞女的象征表演，宛如一根莲茎托着两朵莲花，又如天鹅嘴里叼着莲花，可以称之为灌木连锁舞，两个舞女的表演形如网状；三个舞女表演的就是蔓藤舞；散形舞是四个舞女的集体表演。新护还将这种象征性的敬神舞分为两类：同类舞（sajātīya）、异类舞（vijātīya），前者指几个舞者表现同一神灵的不同象征物（piṇḍī），后者指几个舞者表演不同神灵的象征物。参见 M. Ramakrishna Kavi, ed. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Chapters 1-7, Vol.1, p. 191。

子坐骑为难近母（Caṇḍikā）的象征，金翅鸟（tārkṣya）为毗湿奴的象征，神象（Airāvatī）为因陀罗（śakra）的象征，鱼为爱神的象征，孔雀为鸠摩罗（战神室健陀）的象征、枭（ūlu）为吉祥女神的象征，洪流（dhārā）为恒河（女神）的象征，绳索为阎摩（死神）的象征，河流为伐楼那的象征，药叉为财神的象征，犁为大力罗摩的象征，蛇为蛇神（伐苏吉）的象征，摧毁达刹祭祀的武器是群主（湿婆）的伟大象征，三叉戟（triśūla）是楼陀罗或曰安多迦（Andhaka）的敌人（湿婆）的象征。（258-262）

同理，对其他神灵而言，应以其幡幢（dhvaja）为（各种舞蹈的）标志。（263）

创造了（四种）部位舞、组合舞（组合体式）和象征舞后，尊神（湿婆）将之赠予仙人荡督（Taṇḍu）。（264）[①]

借助于它们，荡督创造了包含契合歌曲（gāna）与鼓乐（bhāṇḍa）的舞蹈表演，它遂被称为tāṇḍava（荡督所创）。（265）

仙人们发问：

行家们创造了戏剧表演（abhinaya），以（向观众）传达意义。那么，舞蹈（nṛtta）因何而创？它具有怎样的本质？（266）

舞蹈与音乐的主题（artha）无关，与歌词的含义无涉，那么，歌曲（gīta）与节拍乐为何还要引入舞蹈？（267）

婆罗多回答道：

这里就说说（舞蹈）吧！舞蹈确实与某种具体的事物无关，但它却（给戏剧表演）增添魅力。（268）

天性使然，所有世人几乎都喜欢舞蹈。舞蹈被视为吉祥而备受称道。（269）

在结婚、生子、嫁娶、欢乐或祭祖等场合，舞蹈因使众人愉悦而备受称赞。（270）

因此，（作为湿婆随从的）众精灵对传统戏剧歌曲中用来烘托舞蹈

① 高斯认为，Taṇḍu（荡督）这一名字不见于所有现存的《往世书》，它可能是tāṇḍava的派生词，后者是非雅利安语，其本义或许为"舞蹈"。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.67。

（nṛttavibhāvaka）的“颂歌”（pratikṣepa）表示赞赏。（271）[①]

对于前述荡督创造的刚舞[②]，湿婆大神也表示赞赏。他对荡督说：“你就表演这种有歌曲相伴的舞蹈吧！”（272）

一般而言，刚舞的表演与赞颂神灵有关，而柔舞的表演则产生艳情味。（273）

当我讲述吉祥歌的特征时，我将论及荡督所创造的刚舞的表演规则和仪式。（274）

吉祥歌的节拍（kalā）增多，音速（laya）加快，音节（akṣara）因此增多，它遂被称为vardhamānaka（增加、增长）[③]。（275）

诸位婆罗门俊杰啊！待所有乐器（kutapa）[④]安置就绪后，表演者应演唱节拍乐（āsārita）[⑤]。（276）

在弦乐（tantrī）、鼓乐伴奏下演唱前奏序曲（upohana）后，舞女（女演员）在鼓声与弦乐中登场。（277）

在演奏乐器时，应运用各种调式（jāti），表演纯粹的基本体式，表演契合器乐的各种基本步伐（cārī）。（278）

女演员手持鲜花，进入舞台中央，她取搅棒式脚位，表演所有（身体部位的）旋转（转动）和种种基本步伐。（279）

她应绕行前舞台，抛撒手中的鲜花，向舞台众神祭拜后，开始表演各种舞姿。（280）

---

① 《舞论》的一个译本将 pratikṣepa 理解为 laudatory songs 即“赞辞”或“颂歌”。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.55。事实上，该词在词典中的意思为“对治”“毁誉”“诋毁”“拒斥”“否定”等。新护认为，《舞论》原文并无该词。它或许是后人添加的。

② 高斯认为，tāṇḍava（刚舞）不可译为 wild dance，应该译为 class dance（古典舞），以区别于后来出现的民间舞（folk-dance）。刚舞并非只是男性舞，因为从许多古代的浮雕、石刻上可知，女性也表演这种舞蹈的基本体式，这些基本体式显然属于刚舞。女性表演的柔舞只是刚舞的一种婉约形式。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.68。

③ 这是一种双关，因为吉祥歌的梵文 vardhamāna 与增加或强化（vṛddha）的词根相同。关于吉祥歌，参阅《舞论》第三十一章相关内容。

④ 新护认为，kutapa 指四种打击乐器。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.502。

⑤ 另一种译法将 āsārita 理解为“撒花”。参阅 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2006, p.48。

（演员）且歌且舞时，不应演奏乐器；表演组合体式时，应鸣响鼓乐。（281）

通晓器乐的人明白，为刚舞（伴奏的）鼓乐演奏应契合舞蹈的各种要素，鼓音平缓、优美、舒展，敲击的鼓点非常清晰。（282）

随着歌声表演舞蹈后，女演员退场，其他女演员以相同的方式登台表演。（283）

其他女演员一个接一个登上舞台，围成一团（piṇḍī），她们表演（组合体式中的）圆舞式（paryastaka，IV.175-177）。（284）

敬神舞一旦完成，所有女演员退场。表演敬神舞时，乐手应演奏器乐（vādya）[①]。（285）

应如前所述重复演唱前奏，应以（六种击鼓）指法中的洪流式（oghakaraṇa，XXXIII.93）击鼓，一如圆舞式的伴奏鼓点。（286）

应重复演唱前奏和节拍乐。一位女演员以前述方式登台起舞。（287）

她应表演前述的圆舞式，以此阐释第二首节拍乐的含义。（288）

第二首节拍乐唱毕，舞女退场，另一位舞女以前述方式登台表演。（289）

演唱节拍乐的每个乐句（pada，音步）[②]时，鼓手与歌手都遵循表演规则。（290）

在上述表演中，第一首节拍乐的第一个乐句唱一次，第二首节拍乐的第二个乐句唱两次，第三首节拍乐的第三个乐句唱三次，第四首节拍乐的第四个乐句唱四次。（291）[③]

敬神舞分为四类：圆团舞（piṇḍī）、双人舞（śṛṅkhalā，连锁舞）、三人舞（latābandha，蔓藤舞）和四人舞（bhedyaka，散形舞）。（292）[④]

---

① 根据前文看，此处的“演奏器乐”应指敲击乐鼓。

② pada 本义是音步，但结合现代印度音乐和舞蹈表演的实际情况，似可译为“乐句”或“歌词”“唱词”。该词在当代婆罗多舞等艺术表演中仍被广泛使用。

③ 另一种理解是，先后登台的舞女为四人，因此，四首短歌便由她们先后按序演唱。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.505。

④ 此处翻译参考了印度学者对新护相关注疏的阐释，参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.71；Ramesh Chandra Sharma, ed. *Kalātattvakośa*, Vol.5, p.360。同时参阅 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by Pushpendra Kumar, pp.160-161；Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1(Chapter1-14), Nepal-Version, p.96。

称之为“圆团”，因其形似圆团（piṇḍī）；称之为“连锁”（双人舞），因其形似灌木（gulma）；称之为“蔓藤”（三人舞），因其如蔓藤缠绕；称之为“散形”（四人舞），因其为纯粹的舞蹈（sanṛtta）[①]。（293）

圆团舞用于最短的节拍乐，双人舞用于音速较慢的节拍乐中，三人舞用于中速的节拍乐，四人舞用于最长的节拍乐。（294）

敬神舞起源于符咒（yantra）和宝座（bhadrāsana），演员应练习和表演它们（295）。

演员们应在吉祥歌的演唱中表演舞蹈。接下来我讲述包含诗律的五种歌曲（chandaka，XXXII.26-27）的表演规则。（296）

我将讲述舞蹈与器乐的表演规则，它们为包含各个乐段（vastu）和小节（aṅga）的歌曲（gīta）伴奏。（297）

在弦乐与歌曲的表演中，舞女进入舞台，所有鼓声此时响起，弦乐随着颂歌奏响。（298）[②]

歌曲中的所有主题，先以种种手势（abhinaya）表演，复以舞蹈揭示。（299）

前述与舞蹈、戏剧表演、器乐有关的规则，同样适合表达节拍乐的主题。（300）

这是与歌曲主题相关的表达规则。请听我讲述歌曲的各个小节。（301）

与舞蹈、戏剧表演和器乐相关的这些主题（vastu），表演者们可将其运用于所有以诗律创作的五种歌曲（chandaka）。（302）

演唱节拍乐的开头（mukha，XXXI.96）和吉祥歌的前奏（upohana，XXXI.137-140）时，应以长、短音节（或曰轻、重音节，后同）演奏乐器，并保持声调清晰。（303）

演唱歌曲时，如须重复其某些小节，开头以手势表演，其余部分以舞蹈表

① 关于sanṛtta，高斯译本的解释是“the (separate) dance of individuals”，而集体译本的解释是“the separate dance in a single person”。分别参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.71；Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.57。二者都有过度诠释的嫌疑。不过，第一种敬神舞（圆团舞）与第四种敬神舞（散形舞）的具体表演方式差异，值得学者们进一步探索。如按高斯等人的理解，二者必然存在相互抵牾之处。

② 译者将此处的 kṣepa 和 pratikṣepa 均理解为伴随弦乐而唱响的颂神曲。

达。（304）

如须重复演唱歌曲的某些小节，须以三种伴奏风格和音速（XXXI.494-495）演奏乐器。（305）

音速与乐器均须与重复演唱的歌曲小节保持一致。（弹拨维那琴的）指法（karaṇa）可弹出纯乐音（tattva）、伴奏音（anugata）和间断音（ogha）三类。（306）

纯乐音应为慢速，伴奏音应为匀速，间断音应为快速。这是器乐（vādya）演奏的规则（vidhi）。（307）

有诗律的五种歌曲的不同小节也须重复演唱。这始终是舞蹈、戏剧和歌曲的表演规则。（308）

在演唱（有诗律的）歌曲时，乐鼓须在其乐段末尾敲响首音（graha）；如重复演唱某个小节，在小节开头敲击首音。（309）

以上便是歌曲与节拍乐的表演规则，它们与赞颂大神（湿婆）有关。现在请听我讲述柔舞。（310）

柔舞来自艳情味，源于男女之间情意绵绵的对话。（311）

诸位婆罗门啊！请听我讲述演员们应在所有歌曲演唱中运用舞蹈的种种情形。（312）

行家们应在这些情况下表演舞蹈：歌中的小节与乐段结束，音调结尾，（戏中主人公）遇到好运。（313）

（戏中）一对夫妻表现浓浓爱意时，应表演舞蹈，它令人喜悦。（314）

（戏中）恋人即将到来或佳季等即将来临，应表演与歌曲主题（gītakārtha）相关的舞蹈。（315）

（戏中）出现爱人移情型（khaṇḍitā）、爱人爽约型（vipralabdhā）和爱人失和型（kalahāntaritā）的年轻女子时，不应表演舞蹈。（316）[①]

（戏中）出现正与女伴说话或期盼爱人型（asannihitā）、爱人远游型

① “爱人移情型”等女主角的译法，是一种折中的选择。此处的“爱人”包含了婆罗多所提及的已婚男女、未婚男女、婚外情中的男女和妓女心中有好感的对象等不同类型的人（主要指男子），如以“恋人”“情人”等称呼，也难以涵盖如此丰富的内涵。

（proṣitā）的女主角时，不应表演舞蹈。（317）[①]

（戏中）女主角从使女的话中感受到春季等的来临，心中充满焦虑，此时不可表演舞蹈。（318）

如果（戏中）女主角在表演过程中逐渐恢复平静，自此可在剩余戏份中表演舞蹈。（319）

如果戏中某一幕赞美大神（湿婆），应表演具有阳刚气质的、大自在天（湿婆）创造的组合体式（aṅgahāra）。（320）

（戏中演唱）有关男女爱情的歌曲，应表演女神（波哩婆提）创造的优美柔舞。（321）[②]

我将讲述鼓乐表演的相关规则。鼓乐与以四个音步为基础的戏外歌、蜿蜒歌（narkuṭaka，XXXII.321）和曲折歌（khañjaka，XXXII.466）保持一致。（322）

开始演唱蜿蜒歌和曲折歌的四音步的第一个音步时，应以双击式敲击鼓乐首音。（323）

演唱音步规则、音节相等的有诗律的歌曲时，食指应在第一个音步唱起时敲击首音。（324）

须重复演唱，重复表演，应在最后一个音步结束时击鼓。（325）

重复歌曲某一乐段、小节，某一音调结束或另起一个音调时，不能击鼓。（326）

以各种特殊风格（antaramārga，XXVIII.96）弹拨弦乐时，应在鼓乐伴奏下表演刚舞与针尖步（XI.34）。（327）

谁表演大自在天（湿婆）所创造的刚舞，谁就会洗净自身所有罪孽，（在

① 关于上述与男女爱情相关的八种女主角类型，参见《舞论》第二十四章相关内容（XXIV.210-219）。

② 关于《舞论》等提到的戏剧表演中兼用男性刚舞与女性柔舞的情况，印度学者的分析可以作为参考："印度哲学中存在数不胜数的关于湿婆、性力（śakti）、原人（puruṣa）、原质（prakṛti）的阐释。湿婆和性力（女神）、原人和原质都是相同真理的两个方面，即静止与活跃、消极与积极、抽象与具象、男性与女性……综上所述可以明白，女性原则突出，但未独占鳌头。此外，女性并非邪恶或原罪之因。这一基本差异使印度文化区别于同时期的西方文化。在觉（jagrti）、梦（svapna）和眠（suṣupti）等三种状态中，女神是能量的象征。"参阅 Kapila Vatsyayan, "Goddesses and Women in Indian Myth and Art," in *Asian Dance: Multiple Levels,* Delhi: B.R. Rhythms, 2011, p.77。

死后）步入吉祥世界（śivaloka，天国）（而获得解脱）。（328）

诸位婆罗门啊！以上便是刚舞表演中形成的规则。就戏剧表演规则而言，你们还希望我讲些什么？（329）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《刚舞的特征》的第四章。

第五章 序幕规则[①]

闻听婆罗多继续讲述戏剧，仙人们心中欢喜，遂再度发问：（1）[②]

“我们已经聆听并明白了戏剧的起源、因陀罗旗的产生、排除障碍和对舞台神的献祭。聆听和理解了其中所有的原理后，伟大而光辉的婆罗门啊，我们还想知道与舞台序幕（pūrvaraṅga）[③]相关的所有情况。请您赐教！”（2-4）

听了仙人们的这番话后，婆罗多对他们讲述序幕的规则：大德者们听好！我将为你们讲述序幕即节拍单元（pādabhāgāh）、节拍（kalā）、绕祭（parivarta）等。（5-6）

优秀的再生族啊！因为这些是舞台表演开始前的活动，遂被称为序幕[④]。（7）

序幕将在弦乐和鼓乐合奏中，并在台词吟诵（pāṭhya）中依次进行。（8）

安放乐（pratyāhāra）、就位乐（avataraṇa）、试唱乐（ārambha）、调试乐（āśrāvaṇā）、区分乐（vaktrapāṇi）、调弦乐（parighaṭṭanā）、手势乐（saṅghoṭanā）、合奏乐（mārgāsārita）、节拍乐，这些便是戏外歌（bahirgīta，

① 高斯认为本章的第 140 颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

② 新护认为，前一章讨论舞蹈的目的是让人区分戏剧和舞蹈。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.514。

③ 新护认为，pūrvaraṅga 是一个复合词，它指舞台表演之前的器乐伴奏，不是实际表演的一部分。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.514。

④ 从本章所述内容看，pūrvaraṅga 不仅涵盖了调试乐器等准备工作，还包含了绕祭、祭旗、献诗和赞辞等接近于实质性表演的成分，并带有浓厚的祭供舞台神（近似于前边第三章的某些内容）的特色，因此译为“序幕”更为合理，但它是一种广义的序幕。

或译“幕后歌”“戏外乐”）[①]，它们由处于幕后的演员在弦乐和鼓乐伴奏中演唱。（9-11）

待幕布（yavanikā）启开后，须在所有乐器的伴奏下排练舞蹈和台词吟诵。（12）

应演唱摩德罗迦歌（madraka），还应在刚舞表演中演唱吉祥歌。（13）

然后继续表演序幕（余下的九项）：启幕（utthāpana）、绕祭（parivartanā）、祝辞（nāndī，或译“献诗”）、祭旗（śuśkāvakṛṣṭā）、入戏（raṅgadvāra）、艳情步（cārī）、暴戾步（mahācārī）、对话（trigata）、提示（prarocanā）。（14-15）[②]

现在我将依次讲述戏剧正式开演前序幕表演的特征。（16）

乐器的放置叫做安放，歌手（gāyaka）进入指定位置叫做就位。（17）

开始练习清唱称为试唱。按一定的方法调试乐器，这是调试。（18）

辨别器乐的声音风格，这是区分。调试乐器的琴弦，这是调弦。（19）

练习（表达不同节拍的）手势，这是手势（XXIX.143-147）。弦乐器与鼓乐齐鸣，这是合奏。（20）

练习辨别不同的节拍，这是区分（长、中、短）节拍。（以歌曲）赞颂天神，这是歌唱练习。（21）

接下来我讲述启幕仪式的表演。称其为启幕，因为先在前舞台上表演（吟诵）。（22）

绕行四方，祭拜（舞台的各位）保护神（lokapāla），这是绕祭。（23）

始终向天神、婆罗门和国王们表示祝福，这是祝辞。（24）[③]

① 由此可见，安放和就位等各项内容是戏外歌依次表达的主题。此处译为“戏外歌”，因为它们均在戏剧正式开演前演唱。参见《舞论》后文（XXIX.122-124）。印度学者温尼认为，此处的“幕后歌”（戏外歌）实指“无音乐（的表演）”。这一说显得牵强，不予采纳。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.515。高斯认为，这九种序幕音乐在化妆室的两道门帘后表演。他对这些音乐的表演背景和目的作了说明。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.77-78。

② 上述关于序幕的十九项流程的具体名称，在各种英译本中的记载不尽相似，此处的第十项似指 bahirgīta（幕后歌）。

③ 新护转述别人的话认为，祝辞接近尾声时，戏班主登台表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.517。

并无实质意义的音节（śuṣkākṣara）构成的迂回歌（apakṛṣṭa，XXXII.389）是祭旗歌，它旨在为因陀罗旗献诗。（25）①

自此首先进入语言和形体表演等，这是入戏。（26）

步姿中表现艳情味，这是艳情步。步姿中表现暴戾味，这是暴戾步。（27）②

戏班主（sūtradhāra）、助手（pāripārśvaka）和丑角（vidūṣaka）三者的交谈，就是对话。（28）

道出结局（kārya）所依据的原因与动机，以暗示（戏剧表演的）成功，这是提示。（29）

我接下来讲述戏外歌中依据仪轨表演的调试乐产生的缘由。（30）

为了赞颂天神，以那罗陀等乐师以变化式（citra，XXXI.358）和灵活式风格演奏七种传统歌曲（saptarūpa）、前奏、戏外歌。大厅中的众神和檀那婆聆听了具有相应音速③和节奏的戏外歌（nirgīta）。（31-32）

听了这些赞美、取悦天神的吉祥歌后，提迭和罗刹们情绪激动，忿忿不平。（33）

斟酌一番后，他们商议道："那我们就聆听乐器伴奏的戏外歌吧！（34）

天神们欣赏描述其行为事迹的七种传统歌曲，我们欣赏戏外歌。"（35）④

心中高兴，提迭们遂让戏外歌反复表演。天神们心中恼火，遂向那罗陀发难：（36）

"这些檀那婆和罗刹只喜欢戏外歌，请停止表演它吧！尊者，您意下如何？"（37）

---

① 如此说来，迂回歌是祭旗歌的一种变体。《舞论》第32章说："歌声尽管主要旨在表达悲悯味，但因某种缘故而表达了其他情感，这是迂回歌。"（XXXII.389）Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, ed. by Pushpendra Kumar, p.1308.

② 新护指出，此处的"艳情步"指表演湿婆和波哩婆提爱情故事的步姿，而所谓"暴戾步"是表演湿婆的战斗场面的步姿。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.518。

③ 音速分为快、中、慢三种，参见《舞论》（XXXI.4）。

④ 《舞论》第31章说："七种（传统的）歌曲是：摩德罗迦歌（madraka）、乌罗比耶迦歌（ullopyaka）、西方歌（aparāntaka，未来歌、来世歌）、普洛迦利歌（prakarī）、奥文那迦歌（oveṇaka）、洛文达迦歌（rovindaka）、北方歌（uttara）。"（XXXI.220）Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, ed. by Pushpendra Kumar, p.1155.

听了天神们的话后，那罗陀如此说道："不要停止表演以弦乐伴奏的戏外歌！（38）

不过，这种由弦乐伴奏且有前奏的戏外歌，按照（为天神所欣赏的）七种传统歌曲的表演方式进行演唱。（39）

心中欢喜，提迭、檀那婆和罗刹们就会对戏外歌如痴如醉，也就不会情绪激动，制造难题了！"（40）

再生族啊！这种戏外歌是提迭们抗争的结果。为了表达对大神的极度尊敬，它被称为戏外歌。（41）

智者应在七弦琴（citravīṇā，XXIX.120）上，以（四种）指法（dhātu，XXIX.81-100）弹拨长、短音节，并运用各种声调（varṇa，XXIX.17-22）和装饰音（alaṅkāra，XXIX.23-73）表演戏外歌。（42-43）

歌中只唱字母（varṇa），不成乐句（apada），因此叫作戏外歌。由于天神们不满，它称为戏外歌①。我将讲述七种戏外歌以及启幕歌（utthāpana）等。（43-44）

再生族啊！安放乐取悦妖精（yātudhāra）及蛇神（pannaga），就位乐使天女们心花怒放，试唱乐使乾达婆欣喜，调试乐使各方提迭们高兴，区分乐永远使檀那婆欢喜，调试乐则让罗刹群高兴，手势乐令密迹天欢喜，鼓乐齐鸣令众药叉高兴，唱歌永远令天神们欣喜，演唱吉祥歌使楼陀罗及其信众高兴。梵天因启幕歌而喜，护四天王们因绕祭歌而乐。献诗令月神欣喜，迂回歌令蛇神欢乐，而祭旗让祖先们兴奋。毗湿奴为入戏而喜，群主（湿婆）为祭供因陀罗旗而乐。乌玛（umā）为艳情步而喜，众精灵则为暴戾步而乐。（45-54）

这样，我便讲述了从放置乐器到艳情步、暴戾步的祭拜神灵的仪轨，它们是序幕的各个组成部分。（55）

诸位婆罗门俊杰啊！我已经讲述了序幕中哪一部分能取悦哪一位神灵的具体情形。（56）

序幕的表演旨在敬拜所有神灵，也值得众神的敬重，序幕使人尊法、扬

---

① 表示幕后歌（即戏外歌）的梵文词 bahirgīta 似可解释为"不入流的歌"，遂有此说。bahirgīta 与 nirgīta 可以换用。"歌中只唱字母，不成乐句"，似可理解为只有某个音节的吟诵和转换，没有乐句，即不唱具体的内容。

名、益寿。（57）

无论有无歌曲相伴，序幕（中所有环节）的表演旨在取悦提迭、檀那婆及各方天神。（58）

我将在讲述达鲁瓦歌（dhruvā）[1]时，讲述吉祥歌和有歌词、无歌词的戏剧表演。（59）

在序幕中演唱传统歌曲和吉祥歌接近尾声时，须演唱启幕歌[2]。（60）

由十一个音节组成启幕歌的每个音步中，第一、二、四、八、十一个音节是长音节（gurvakṣara）。（61）[3]

启幕歌有四个音步，演唱时（的鼓音伴奏）采用偶数型节奏体系（caturasra，XXXI.7），它有四个双击式（sannipāta，XXXI.39）、三种音速（laya，XXXI.3）、三种变速风格（yati，XXXI.489）。（62）

启幕歌包括四轮（parivarta，或译"循环节奏"），含有器乐对歌曲的三种伴奏风格（pāṇi，XXXI.493-495），采用阇底诗律中的无名律（viṣlokā，XXXII.148）及相应节奏。（63）

它的节奏模式依次为：两拍右击式（śāmyā）、两拍左击式（tāla）、一拍右击式、三拍双击式（XXXI.32、173-175）。（64）

因此，行家用八伽罗（八拍）表达这一包含双击式的节奏。据说，每一轮启幕歌包括四个双击式。（65）

智者在序幕中表演第一轮启幕歌时，采用慢速。第一轮进行到第三个双击式时，须有鼓乐。（66）

第一轮结束后，行家在第二轮采用中速（匀速），此时戏班主（和两个助手）进入舞台。（67）

他们三人手捧鲜花同时登上舞台，以求（神灵）保佑吉祥。他们须面容洁

---

① 《舞论》第32章开头指出："《梨俱吠陀》、薄尼迦（pāṇika）、偈颂（gātha）和标准各异的七种传统歌曲，叫做达鲁瓦歌（戏剧歌曲）。"（XXXII.2）Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, ed. by Pushpendra Kumar, p.1222.

② 关于启幕歌的表演程序，参见《舞论》第33章结合鼓乐演奏的相关说明（XXXIII.228）。Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, ed. by Pushpendra Kumar, pp.1406-1409.

③ 《舞论》第15章指出："有十个音节的诗律是行列律，有十一个音节的是特利湿图跋律，有十二个音节的是世间律，有十三个音节的是超世律，有十四个音节的是公牛律。"（XV.45-46）Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, p.495. 由此可见，此处指的是特利湿图跋律。

净，内心高尚，眼神含奇异味（VIII.48）。三人的脚位（sthāna，站姿）呈毗湿奴式（XI.52-53），经过净化，心地纯洁，身体呈庄严式（sauṣṭhava，XI.89-91）。（68-69）

两名助手手捧净瓶和因陀罗旗，站在他们中间的戏班主须向前跨五步。（70）

向前跨五步，意在敬拜梵天。我将讲述这种跨步的方式。（71）

他们须慢慢地将双脚分开三多罗的间距，然后依次抬起双脚，再踏回原地。（72）

跨出五步后，戏班主和助手们先用左脚、再用右脚表演（基本步伐中的）针尖步（XI.34）。（73）

然后戏班主向梵天祭坛献花。自生者梵天（的祭坛）位于前舞台中央。（74）

（戏班主）接着以（纯舞势中的）优美式（lalita，IX.197）手势向先祖（梵天）致敬，并以手触地三次表达敬意。（75）

触地三次是为了延长时间，脚步散开，戏班主进入舞台后，祭拜仪式的表演结束。（76）

第二轮启幕歌的表演采用匀速。（戏班主）在接下来的第三轮启幕歌中绕着梵天的祭坛行右旋礼（pradakṣina）[1]。（77）

他手举因陀罗旗，用嘴啜饮（ācamala）。他从梵天祭坛前快速起身，向前迈出右脚，然后移动左脚，以此表演针尖步。接着，他先跨左脚，再跨右脚，表演针尖步。照此仪轨表演完毕，就是合乎规范的右旋礼。（78-80）

戏班主（在向梵天祭坛行右旋礼时）须招呼手持净瓶的助手啜饮净口，然后，他依法净化（prokṣaṇa）[2]。（81-82）

---

① 周利群博士从义净著作的相关内容探讨了右旋礼的真实含义。她说："东土大德的解释是'右手向内圆就是右绕，左手向左圆就是左绕'，义净则从词源开始解释，再介绍了天竺的各个方向，最后说以右为尊为上，自己的右手对着尊长的右手开始绕圈，才是真正的右绕的含义。他对东土人士的错误观点的批评，论证很有说服力。"参见周利群：《义净记载的天竺计时体系》，《西域研究》2016年第1期，第112、116页。义净的一段原文如此："言旋右者，梵云钵喇特崎孥。钵喇字缘乃有多义，此中意趣，事表旋行。特崎孥即是其右，总明尊便之目。故时人名右手为特崎孥手，意是从其右边为尊为便，方合旋绕之仪矣。或特崎孥，目其施义，与此不同，如前已述。"参见（唐）义净撰：《南海寄归内法传校注》，王邦维校注，北京：中华书局，2009年，第166页。

② 此处的 prokṣaṇa 意为灌顶、沐浴和净身，而前边的 ācamala 有以水漱口、洁齿之意。这两个词在本章中的涵义不太确切，它们似乎指向自己身体某一部位、地面或空中喷水等，因此笼统地译为"净化"。

戏班主拿起粉碎障碍的因陀罗旗，这标志启幕歌的最后一个双击式开始。行右旋礼被视为第三轮启幕歌开始，拿起因陀罗旗则标志第三轮启幕歌结束。（83）

第三轮启幕歌须为快速。拿起因陀罗旗后，应以八伽罗的节奏吟诵台词。（84）

（戏班主）接着向前先跨左脚，再跨右脚，以此表演针尖步，然后面朝乐器所在的方向跨出五步。（85）

再向前跨出左脚，继而跨出右脚，以表演针尖步。第四轮绕祭以拿起因陀罗旗开始，到走向乐器的方向为止。（86）

第四轮启幕歌是快音速，手与脚的表演为十六拍（偶数型节奏）。（87）

如为奇数型节奏（tryasra），手和脚的表演为十二拍。（戏班主和两个助手）应以手触地，向（舞台众神）祭拜三次。（88）

（在偶数型节奏表演中）自己啜饮三次，但在奇数型节奏表演中，无须（啜饮）净齿。这些便是启幕仪式的相关表演，然后表演绕祭歌。（89）

绕祭歌为偶数型节奏，匀速，八个双击式中的所有音节为短音节，只有最后一个为长音节。（90）

绕祭歌采用（每音步十三音节的）超世律。在绕祭歌表演中，戏班主在器乐伴奏下，以流动式风格（匀速）表演优美的步姿，敬拜各方神灵。（91-92）

在步姿（行姿）表演中，上师的步幅节拍为两伽罗，面朝每个方向的表演包含两个双击式的（鼓声伴奏）。（92-93）

先跨左脚，再跨右脚，以此表演针尖步，两者之间的距离为二多罗。（93-94）

然后，以跨越步（XI.30）向前跨五步，以此敬拜各方神灵。（94-95）

首先向东方的因陀罗致敬，再敬拜南方的阎摩（死神）和西方的伐楼拿（水神），第四个被敬拜的是北方的财神。（95-96）

向各方神灵敬拜后，先跨左脚，再跨右脚，表演针尖步和绕祭仪式。（97-98）

面朝东方，先后跨出阳、中、阴三大步，向楼陀罗（湿婆）、梵天和毗湿奴致敬！（98-99）

右脚为阳步，左脚为阴步，微微抬起的右脚为中步。（99-100）

阳步向湿婆致敬，阴步向毗湿奴致敬，中步向莲花生（梵天）致敬。（100-101）

绕祭就此结束，然后，第四人手持鲜花，按照仪轨适时进入舞台。他应按仪轨敬拜因陀罗旗、所有乐器和戏班主。（101-103）

行家的步姿表演应紧随鼓点，此时不可唱歌，只须口中念念有词。敬拜完毕，第四位上台的演员退场。（103-104）

然后，应以慢速偶数型节奏演唱迂回歌。迂回歌多为长音节，采用平调和八个单位拍（的节奏体系），伴奏风格为领先式。（105-106）①

迂回歌的每个音步包含十个音节，它的第四、五、七、八个音节为短音节。（106-107）

然后，戏班主以中速（平缓的声调）吟诵祝辞，它由八到十二个音步组成。（107-108）

namo'stu sarvadevebhyo dvijātibhyah śubham tathā
jitam somena vai rājñā ārogyam gobhya eva ca②
向一切天神致敬！祝愿再生族幸福！
苏摩和国王胜利！牛和婆罗门吉祥！（108）

祝愿梵欣欣向荣！让梵的敌人毁灭！伟大的国王统治四海环绕的大地！（109）

祝国家兴旺发达！祝戏剧舞台繁荣！祝戏剧家在梵的启示下成为大德！（110）

祝诗人（剧作家）赢得声名，品德日益提高！愿天界对此祭祀永远满意！（111）③

① 与歌曲、器乐演奏相关的伴奏风格（pāṇi）为领先式（avapāṇi）、滞后式和同步式三种（XXXI.493-494）。avapāṇika 即 avapāṇi。

② 此处只列出一例原文，后三个例句的原文省略。

③ 此处第 108 至 111 颂采用黄宝生先生的译文，转引自黄宝生：《印度古典诗学》，第 108 页。需要说明的是，依据原文，有少量文字改动。

戏班主吟诵每一句祝辞，两位助手应准确而清晰地应和道：愿它永远如此！（112-113）

这样，便按我详述的仪轨表演了祝辞，然后以颂诗形式演唱敬拜因陀罗旗的祭旗歌。（113-114）

祭旗歌开头是九个长音节，接着是六个短音节和三个长音节，总计十八个音节，节拍长度为八伽罗。例如：

> digle digle jhaṇḍe jhaṇḍe jam,
> bu ka va li ta ka te te jā.（114-115）

诸位婆罗门啊！祭旗歌唱毕，（戏班主）以庄重的声音吟诵颂诗。（116-117）

他以此赞美正受祭拜的天神，同时还向国王和婆罗门表示虔敬（bhakti）。唱完祭旗歌，戏班主接着吟诵另外一些颂诗，它被称为入戏歌。（117-118）[①]

降下因陀罗旗后，戏班主接着表演艳情步，两位助手向后退去。（119）

以匀速和偶数型节奏演唱艳情歌（aḍḍita，XXXII.388），它有四个双击式。（120-121）

在世间律每一音步的十二个音节中，第一、四、五、十二个是长音节，其余为短音节，这便是艳情歌的诗律。（121-122）

我将讲述歌艳情歌的表演（程序），大自在天（湿婆）和乌玛以前曾在欢爱中，以种种情味和形态表演过它。（122-123）

戏班主的脚位呈展右式（avahittha，XIII.164-165），左手放在肚脐上，手掌伸开朝下，另一手掌心握旗。（123-124）

左手表演花萼式（pallava），体态优美地向前迈出五步，每两步间距一多罗。（124-125）

先跨左脚，后跨右脚，表演针尖步，然后饱含情味地吟诵他所欣赏的颂

① 新护认为，戏班主首先赞颂的是毗湿奴，接着赞颂举行仪式和表演戏剧的寺庙保护神，然后赞颂戏班主的保护神或婆罗门。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.534。

诗。（125-126）

吟毕颂诗，迈完艳情步，行毕绕祭仪式，他面朝前方，脚以前述方式后退。（126-127）

他将因陀罗旗交到一位助手手中后，按照前述仪轨表演暴戾步。（127-128）

暴戾步歌为偶数型节奏，快速，有四个双击式，节奏为八拍。（128-129）

这种特利湿图跋律的每一音步为十一个音节，第一、四、七、十和最后一个为长音节，其余为短音节。例如：（129-130）

> padatalāhata pātita śsilaṁ kṣobhita bhūt samagra samudram
> tāṇḍava nṛttam idam pralayānte pātu harasya sadā sukhadāyi
> 诃罗（湿婆）以脚掌摧伏山峰，他搅动生灵居于
> 其间的乳海[①]，愿他永远令人欢喜的刚舞保佑你！（130-131）

（戏班主）须面向乐鼓移动身躯，表演针尖步，然后移动身形表演绕祭仪式。（131-132）

然后，他迅速优雅地表演跨越步，向前迈出五步，步幅为三多罗。（132-133）

先出左脚，再出右脚，表演针尖步，然后面朝前方，向后退去。（133-134）

① 搅乳海是印度古代最著名的宗教神话传说之一。它的大致情节是，天神和阿修罗（恶魔）经过长期的战斗后达成协议，齐心协力搅乳海，以取得延年益寿、长生不老的甘露。他们请巨龟沉在海底作底座，搬来了大山放在龟背上作搅乳棒，用一条巨蟒作绳索缠在山腰，天神和阿修罗分别抓住巨蟒的头尾，来回反复拉动，于是海水很快化成乳，并从乳海中浮出了十种宝物：月亮，吉祥天女、宝石（毗湿奴胸饰）、酒神、乳牛、如意树、白马、大象，还有足以毁灭世界的毒药。毒药被湿婆神吞入咽喉，结果他的脖子被烧成青黑色。最后出现的是手捧甘露的神人。为了不让阿修罗饮到甘露，毗湿奴命令天神和阿修罗分坐两边，他化作美女跳舞与好色的阿修罗调情，天神们就乘机在一旁分饮甘露。有一个叫罗睺的阿修罗混在天神之中分饮甘露，被日神和月神发现，告知毗湿奴。毗湿奴立即用手中的神盘将罗睺拦腰砍成两截。可是由于罗睺饮了甘露，他的头得以不死。为了报仇，他的头经常咬啮或吞食日神和月神。这便是日食和月食的由来。搅乳海的神话传说深刻地影响了印度文学、艺术创作，还对泰国、柬埔寨和印度尼西亚等东南亚国家的文艺创作产生了影响。相关文字说明参见百度条目“搅乳海”。相关图片可参阅陈明：《印度佛教神话：书写与流传》，北京：中国大百科全书出版社，2016 年，第 358 至 365 页。

他再向前迈三步，然后先出左脚，再出右脚，表演针尖步。（134-135）

然后，他并拢双脚，吟诵含有暴戾味的颂诗。（135）

跨出三步后，戏班主呼唤两位助手跟上，此时唱起蜿蜒歌。（136）

（戏班主）先后迈出左脚和右脚，表演针尖步。如戏剧采用雄辩风格（bhāratī），（三人）须表演对话。（137）

丑角在（三人的）对话中忽然说出一些无聊的话，以逗戏班主发笑。（138）

三人的对话可出现争论、唠叨或讽喻暗示的话题。其中表现诗（戏剧）的情节的一些问题是：谁站着？谁获胜？（139）

在三人对话中，助手的话遭到丑角的非难，但却受戏班主力挺。（140）

戏班主应表演提示，以成功地吸引（观众的注意力），为使戏剧表演获得成功，须再度揭示诗（戏剧）的主题（kāvyavastu）。（141）

所有仪式表演完毕，戏班主等三人表演针尖步，并保持这种步姿退场。（142）

这是在舞台上以偶数型节奏表演序幕的仪轨。诸位婆罗门俊杰啊！现在我为你们讲述以奇数型节奏表演序幕的规则。（143）

奇数型序幕的表演及其各种要素与偶数型序幕无异，唯一区别在于前者节奏更为简短。（144）

奇数型节奏体系（的节拍模式）依次为：两拍右击式，一拍左击式，一拍右击式，两拍双击式。（145）

奇数型序幕表演的节拍、节奏和音速如此规定。启幕歌等在舞台上的奇数型表演均应如此。（146）①

（在世间律每个音步的十二个音节中），第一、四、八、十、十二个音节为长音节，这是奇数型启幕歌的诗律。（147）

通晓舞蹈者应当精简奇数型序幕的器乐、形体表演、歌曲及其节奏。（148）

① 新护认为，序幕表演分为四种类型：偶数型、奇数型、单一型（śuddha）、混合型（citra）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.539。

形体动作（的表演）应以器乐与歌曲为标准，分为扩展版与浓缩版两类。（149）

手与脚的一次动作应耗时两拍。在序幕的偶数型（节奏）绕祭表演中，手和脚的动作为十六拍。（150）

在奇数型绕祭表演中，手和脚的动作为十二拍。这便是序幕中手和脚的节奏频率（pramāṇa）。（151）

在奇数型绕祭表演中，脚只移动三步，但在偶数型序幕中，向各方神灵敬拜时，脚须移动五步。（152）

上师认为，奇数型序幕的表演应以节奏为标准。为免重复，不再详述其表演特征。（153）

诸位婆罗门俊杰啊！这些以奇数型和偶数型（节奏）展示雄辩风格的序幕，须得如此表演。（154）

这便是我讲述的地道的序幕表演。我将讲述如何表演混合型节奏的序幕。（155）

诸位婆罗门啊！待启幕歌与绕祭歌表演完毕，（舞台上）回荡着优秀歌手高亢响亮的歌声。（156）

第四个（登上舞台的）演员用鲜花（sumanas）点缀舞台，天鼓（devadundubhi）须重重地擂响。（157）

纯洁的花环遍撒舞台，装扮成女神的演员（舞者）应表演美妙的组合体式。（158）

欲使序幕的混合型节奏表演效果理想，应以恰当的方式，在祝辞表演的每一个音步中，分别嵌入前述的刚舞、敬神舞（群舞）、手足腰颈舞（recaka）、尾音（nyāsa）和次尾音（apanyāsa）等要素。（159-160）

努力将单一的序幕表演变为混合型序幕表演后，装扮为女神的演员们须得全部退场。（161）

当所有女演员退场①时，序幕中的其他环节应当继续表演。（162）

① 新护认为，“女演员退场”暗示舞女们的角色丰富了序幕表演。新护还引述“男子无舞”的观点指出，这意味着婆罗多肯定了舞女们的角色或地位。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.542。

这是单一节奏的序幕表演变为混合节奏的规则，但它们均不应有太多的音乐与舞蹈。（163）

（序幕中）出现太多的歌曲、器乐和舞蹈，演员和观众会感到疲倦。（164）

疲倦者既不能感受，也无法产生味（rasa）和情（bhāva），因此，戏剧其余部分的表演就无法激发观众激情（rāga）。（165）

无论奇数型或偶数型序幕，抑或单一与混合型节奏，待其表演完毕，戏班主及其助手应退出舞台。（166）

当序幕按前述方式表演完毕，品性与相貌酷似戏班主的另一位戏班主

（sthāpaka）进入舞台。（167）①

他表演庄严式，呈毗湿奴式脚位（站姿）进入舞台后，遵循前一位戏班主的步姿表演。（168）

他进入舞台时，应演唱合适的歌曲，无论这种歌是奇数型或偶数型节奏，均采用匀速。（169）

他一边演唱饱含种种情味的优美诗句，一边表演各种基本步伐，赞颂天神

① 新护的疏解值得注意。他认为，sthāpaka 是真正表演戏剧的人即演员，他与戏班主的性格和品质相似。戏班主完成了自己的戏份后，也可能重新登场，以 sthāpaka 的角色进行表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.543。所谓的序幕或序幕仪式表演，实质上是由 9 种戏外歌（幕后歌）与启幕和绕祭等 9 种微型乐舞剧两类共 18 个小项构成的宗教仪式剧。第一类 9 种戏外歌似乎是由乐队合作共同完成的，而第二类 9 种微型剧主要是由戏班主人带领助理监督和丑角两名助手完成的。三人表演，自然以戏班主人为主，两位助手为辅。临近结尾时的舞女表演是活跃气氛之举，将序幕表演推向高潮。最后上场的第四位为 sthāpaka（主持人），他先向观众通报创作戏剧脚本的诗人大名，提到剧中的神和人，提示戏剧情节的开头，然后宣布戏剧正式开幕。《舞论》所介绍的戏班主人等向观众通报创作戏剧脚本的诗人大名、提示剧中角色和戏剧情节的开头等，与李渔介绍的“家门”和“冲场”的目的、动机，存在某种一致。不同的是，前者由戏班主人（即古代的导演）而非演员叙述，后者由演员自己介绍。与李渔要求导演教授和训练演员唱曲、宾白、歌舞以及挑选演员扮演戏中角色等相似，婆罗多也对戏班主人和相当于“优师”的上师等提出了相应的要求。这说明两人同时意识到作为戏班灵魂的导演或优师的极端重要性。需要指出的是，《舞论》英译者 M. 高斯对 sthāpaka 的含义提出了质疑。他在《舞论》译本中将此词译为 introducer（主持人），将 sūtradhāra 译为 director（导演）。他指出，sthāpaka 应指一位演员而非刚刚退场的戏班主人。他或许是代为行使戏班主人的职权。他认为胜财的《十色》、沙罗达多那耶的《情光》、毗首那特的《文镜》都持这一观点。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by Manomohan Ghosh, Vol.1, 2012, p.97。毗首那特的相关叙述是：“舞台监督完成幕前准备后，退下。另一位舞台监督上场，介绍戏剧主题。他扮成神或人，若两者混合，则取其一。他应该提示本事、种子、开头或人物。前后两位舞台监督具有相同的品质和特征。如今缺乏完整的幕前准备，通常由前一位舞台监督承担这一切。”（VI.26-27）参见黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（下册），第 934 页。胜财的相关叙述是：“在舞台监督上场安排演出前的准备工作时，另一位演员像他一样，上场介绍这部戏剧。他应该指出是神话剧、人间剧或人神混合剧，提示情节、种子、开头或剧中人物。”（III.2-3）参见黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），第 454 页。顺便说一下印度古代剧团中的 sūtradhāra（直译为“提线者”　“执线者”）即戏班主人或曰舞台监督。婆罗多提到的上师即表演上师（ācārya）似乎与他有着某种微妙的联系，这二者是否为同一人，有待考察。戏班主人的地位和作用与中国古代的导演有些类似。黄宝生先生则认为，前一位舞台监督即戏班主下场后，上场提示剧情的是另一位舞台监督。他依据胜财的“另一位演员像他一样，上场介绍这部戏剧”判断认为，所谓的“另一位演员”显然是婆罗多所谓的 sthāpaka 即另一位舞台监督，但从现存梵语剧本看，这两位舞台监督已合并为一人即 sūtradhāra。“而且，婆罗多规定的念诵献诗以下各项演出前的准备工作也已简化，纳入序幕中。例如，在《沙恭达罗》的开头，念诵献诗后，舞台监督和女演员对话。舞台监督指出即将演出的剧本是迦梨陀娑的《沙恭达罗》。然后，他先念诵一首恭维观众的诗歌，又念诵一首描绘春天的诗歌，同时，女演员唱歌，以取悦观众。最后，舞台监督提到剧中的人物国王豆扇陀。序幕至此结束，舞台监督和女演员下场。国王豆扇陀和御者上场，第一幕开始。”参见黄宝生：《印度古典诗学》，第 107 至 108 页。

和婆罗门。（170）

他循规蹈矩地取悦舞台前的观众，称颂（创作戏剧的）诗人大名，然后宣布诗（戏剧）的序幕（prastāvanā）正式开始。（171）

他提到神话剧中的神、俗世剧中的人、人神混合剧中的人与神，并以各种方式提示（upakṣepa）[①]戏剧情节的开头关节（mukha）和种子原素（bīja）。（172-173）

宣布戏剧开演后，他须退场。序幕须按仪轨（规则）如此表演。（174）

依据前述仪轨表演序幕者，不会遭遇厄运，且（在死后）会升入天界。（175）

谁抛弃这些仪轨，随心所欲地表演序幕，就会遭遇可怕的损失，（死后会）堕入畜生道。（176）

火借风吹而燃烧的势头，不及戏剧因误演而毁掉那么迅速。（177）

因此，阿槃底（Āvantī）、南方（Dākṣiṇa）、般遮罗（Pāñcāla）和奥达罗摩揭陀（Oḍra-Magadha）等地的人，应根据上述仪轨，表演（偶数型和奇数型节奏的）两种标准的序幕。（178）

诸位婆罗门啊！以上所述便是序幕表演的有关仪轨。关于戏剧吠陀的表演规则，还有哪些需要我为你们讲述呢？（179）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《序幕规则》的第五章。

① 新护对 upakṣepa（提示）作了解说，并引用别人的观点指出，剧作家有时亲自登场介绍剧情故事，提及跋娑等剧作家的名字。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.544。

附　录[①]

接下来，我将如实讲述复合式（citra）、混合式（miśra）与简单式（śuddha）序幕中的达鲁瓦歌（dhruvā，歌曲或戏剧歌曲）表演。（1）

达鲁瓦歌包括首先进行的启幕歌、绕祭歌、祭旗歌、艳情歌和暴戾歌（vikṣipta）五类。（2）

这五类歌曲伴随前奏的演唱。演员们应在序幕中尽心尽力地演唱它们。（3）

我将讲述前奏的演唱方式。启幕歌的节拍为八伽罗，而绕祭歌为六伽罗。（4）

祭旗歌的表演节拍为五伽罗，艳情歌为四伽罗。（5）

暴戾歌的节拍为三伽罗。这些便是各种前奏的节拍标准。（6）

序幕中的前奏总是有着或轻或重的音节和长短不一的各种节奏（talā）。（7）

表演者应在复合式序幕中采用变化式风格（快速），在混合式序幕中采用流动式风格（匀速），简单式序幕采用灵活式风格（慢速）。（8）[②]

摩揭陀式、半摩揭陀式、想象式、宏大式，这是四种歌唱风格（gīti）。（9）

在复合式序幕的表演中，变化式用于摩揭陀式或半摩揭陀式。（10）

在按要求表演的混合式序幕中，流动式用于想象式。（11）

在简单式序幕中，灵活式用于宏大式。接下来我讲述重音和轻音的运用。（12）

演员应如此演唱前奏：智者先以digle digle开头，并以jhaṇṭum收尾，中间共有十六个短音节。如此演唱前奏后，才可演唱歌曲的乐段。演唱前奏时采用各种节拍以及轻重不一的各种音节。（13-15）

前边已经讲过，这里不再重复。演员如此演唱启幕歌：

devam vibhum tribhuvanādhpatim kailāsaparvataguhābhiratam
śailendrarājatanayādayitam mūrdhnā natosmi tripurāntakaram

我俯首向大神致敬，他是三界的主人！他安居雪山

① “附录”为《舞论》第五章的一种异文。
② 婆罗多在《舞论》第 31 章中的相关解释是：复合式风格的节奏为三伽罗，流动式风格的节奏为四伽罗，而灵活式风格的节奏为八伽罗（XXXI.6-7）。

岩洞，他是山王之女的爱人，他是毁灭三城者！（16-17）

接下来我将讲述绕祭歌。绕祭时演唱的前奏采用六伽罗的节拍。（18）

绕祭歌总是以digle digle开头，以jhaṇṭum收尾，中间应有十二个短音节。（19）

我将讲述绕祭歌的长短音的运用规则。在每个音步中，第一、三、四、八、十、十四、十五个为长音节，这是绕祭歌，它有三种音速，三种变速风格（yati），四轮（parivarta），三种器乐伴奏风格，二十二伽罗的四个双击式。（20-22）

演员应这样演唱序幕中的绕祭歌：

candrārdhabhūṣaṇajaṭa varam vṛṣabhaketum
kailāsaparvatanivāsinam suravariṣṭham
śailendrarājatanayāpriyām pramathanātham
mūrdhnā natosmi tripurāntakam paramayonim
我俯首向以半月装饰优美顶髻者致敬！
他以公牛为标志，住在雪山上，
他是神中至尊，山王之女最爱的湿婆！
他是三城毁灭者，他是精华之源！（23）

请听我讲述祭旗歌，其中的前奏应采用五伽罗的节拍，音步开头为digle digle，最后为jhaṇṭum，中间为八个短音节。（24-25）

其音步的第三、六、九、十一、十五、十六个音节为长音节。（26）

智者们啊！按照规则，迂回歌的音步由六至八个音节组成，包括四个双击式和三种伴奏风格（pāṇi）。例如：（27）

varadam sagaṇam tripurāntarakam vṛṣabhaketum
gajacarmaṣaṭam viṣamekṣaṇam tribhuvananātham
bhujaṅgābharaṇam jagatā mahitam bhuvanayonim

praṇatosimi bhavantamumādhipatimasitakaṇṭham
我向湿婆致敬！他是乌玛的丈夫，他是青项！
他惠施恩赐，精灵成群随行！他毁灭三城，以公牛为标志！
他身披象皮衣，长有三眼，乃世界之王！
他以蛇为饰物，造福整个世界，他是世界的起源！（28）

艳情歌应有四个音步，其音步的第三、六、十三个音节为长音节。（29）

艳情歌的前奏采用四伽罗的节拍。通晓演唱艳情歌的人，在其结尾处采用jhaṇṭum为装饰音，智者常（在艳情歌中）以digle digle开头，中间采用四个短音节。正如：（30-31）

pravaram varadam pramathagaṇapatim
gajacarmapaṭam munijanamahitam
umayā sahitam bhujaṅgavalayitam
praṇatosmi śivam tribhuvanamahitam
我向湿婆这位三界中的伟大者致敬！
他是至高无上的惠施恩赐者和群主！
他身披象皮衣，仙人们围坐其左右！
他与乌玛结合，他以蛇缠身！（32）

应在序幕表演中如实演唱艳情歌，接下来我将讲述暴戾歌的特征。（33）

暴戾歌的每个音步中，第三、六、九、十个音节为长音节。（34）

每个音步须重复演唱三次，再演唱节拍为三伽罗的前奏。（35）

演员在其开头演唱digle digle之类的重音，结尾处演唱jhaṇṭum之类的重音。暴戾歌中的前奏没有短音节。例如：（36）

tripurāntakaram bahulīlam umayā sahitam bahurūpam
bhujaṅgābharaṇam tripurāntam praṇamāmi sadā paramīśam
我永远尊敬大神！他是三城毁灭者，身形多变，与乌玛结合，

欢爱无限！他以蛇（缠身）为饰，他是三城终结者！（37）

在序幕表演中，应按上师和智者制定的偶数型（yugma）或奇数型（oja）节奏的规则，演唱所有歌曲。（38）

我已全部讲述了三种序幕（的表演规则）。诸位优秀的再生族啊！你们还希望我讲述什么呢？（39）

第六章 味论

听了有关序幕表演的规则后，众仙人继续请教婆罗多："请为我们解释五个方面的问题：戏剧行家所说的味（rasa）是什么？这些味如何达到味性（rasatva）？为何称为情（bhāva）？人们如 何体验（bhāvayanti）情？（戏剧的）要素（samgraha）、颂诗（kārikā）和词源（nirukta）究竟是什么？"（1-3）

听了这些话后，婆罗多答复他们，解释rasa（味）①和bhāva（情）的区别：（4）

苦行者们啊！我将依次为你们详细说明（味和情等）戏剧要素、颂诗和词源。我不能参透戏剧的一切，因为（语法等）知识无穷，（绘画、雕塑等）工巧艺术（śilpa）无尽。无法解释渊博如海的一门知识，又如何详细阐释所有门类知识的真实内涵？（5-7）②

我将说明味、情等戏剧要素，它们的要旨（artha）包含在少量经文（sūtra）中，须由推理进行把握。（8）

智者认为，详细阐释的对象，以经文和注疏（bhāṣya）的形式简明扼要地进行归纳，就是要素。（9）

---

① rasa 被库马拉斯瓦米（A.K. Coomaraswamy）译为 flavour，被高斯译为 sentiment，被马松（J.L. Masson）等译为 aesthetic rapture，意大利学者即《舞论注》的译者格罗尼（Raniero Gnoli）将其译为 aesthetic relish；bhāva 被库马拉斯瓦米译为 mood，英国梵学家基斯（A.B. Keith）译为 feeling 或 emotion，美国学者哈斯（G.C.O.Hass）译为 state，高斯译为 psychological state 或 feeling；基斯把 sthāyibhāva（常情）译为 dominant emotion，哈斯则译为 permanent state，印度学者即《梵语诗学史》作者 S.K. 代（S.K. De）译为 permanent mood；高斯将 sañcāribhāva（不定情）译为 transitory emotion 或 transitory mood；基斯把 sāttvika bhāva（真情）译为 involuntary states。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.100, 102-103。

② "知识的真实内涵"在迦尸本（参见该书 2005 年重印本第 69 页）中为"情的真实内涵"（bhāvānāmrthatattva）。

味、情、表演（abhinaya）、表演法（dharmī）、风格（vṛtti）、地方风格（pravṛtti）、成功（siddhī）、音调（svara）、乐器（ātodya）、歌曲（gāna）、舞台（raṅga），这些是（戏剧的十一种）要素。（10）①

以经文的形式，用少量词语简明扼要地表示意义，智者视其为表达要旨的颂诗。（11）

因此，词源（nirukta）是思考词所具有的确切含义，它源自各种名词，依据字典和词汇规则，依靠各种（经论）原理而定，涉及相关的词根含义和推理运用，简明扼要的意义表达，词根含义的确定。（12-13）

优秀的再生族啊！我已经讲过的戏剧要素，将与词源、颂诗一道详细解说。（14）

艳情味（śṛṅgāra）、滑稽味（hāsya）、悲悯味（karuṇa）、暴戾味（rudra）、英勇味（vira）、恐怖味（bhayānaka）、厌恶味（bībhatsa）、奇异味（adbhuta），这些是戏剧的八种味。（15）②

梵天命名了八种味。我将说明各种情，即常情、不定情和真情（sattva）。（16）

爱（rati）、笑（hāsa）、悲（śoka）、怒（krodha）、勇（utsāha）、惧（bhaya）、厌（jugupsā）、惊（vismaya），这些是（八种）常情（sthāyibhāva）。（17）

忧郁（nirveda）、虚弱（glāni）、疑虑（saṅkā）、妒忌（asūyā）、醉意（mada）、疲倦（śrama）、懒散（ālasya）、沮丧（dainya）、忧虑（cintā）、慌乱（moha）、回忆（smṛti）、满意（dhṛti）、羞愧（vrīḍa）、暴躁（capalatā）、喜悦（harṣa）、激动（āvega）、痴呆（jaḍatā）、傲慢（ garva）、绝望（viṣāda）、焦灼（autsukya）、入眠（nidrā）、癫狂

① 温尼本此处提及 13 种戏剧要素，其增加的两种为：prakṛti（人物性格，即第 34 章所涉及的主题）和 upacāra（行为方式，即第 24 和 25 章中涉及国王和妓女分别为主角所表现的情爱行为）。参见温尼本第 2 卷第 555 页（VI.10-11）。孟买本、迦尸本和巴罗达本均提及 11 种戏剧要素。

② 此处及下文的各种味、不定情、常情、真情等重要术语，均采纳金克木先生和黄宝生先生的译文，参见黄宝生：《印度古典诗学》，第 41 至 56 页。新护认为，味有九种，但不认可平静味的人只承认八种味。他还认为，艳情味、滑稽味到奇异味的排列顺序，是以人生三要即欲、利、法的顺序为依据的。奇异味出现在戏剧的尾声，它给人一种奇异的感觉。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.558-559。

（apasmāra）、做梦（supta）、觉醒（prabodha）、愤慨（amarṣa）、佯装（avahittha）、凶猛（ugratā）、自信（mati）、生病（vyādhi）、疯狂（unmāda）、死亡（maraṇa）、惧怕（trāsa）、思索（vitarka），这些是所谓的三十三种不定情（vyabhicārin）。（18-21）

瘫软（stambha）、出汗（sveda）、汗毛竖起（romāñca）、变声（svarasāda）、颤抖（vepathu）、变色（vaivarṇya）、流泪（aśru）、昏厥（pralaya），这些是八种真情（sāttvika）。（22）①

形体表演（āṅgika）、语言表演（vācika）、妆饰表演（āhārya）、真情表演（sāttvika），这些是四类戏剧表演（abhinaya）。（23）

世间法（lokadharmī）和戏剧法（nāṭyadharmī）是两种戏剧表演法（dharmī）。雄辩风格（bhāratī）、崇高风格（sāttvatī）、艳美风格（kaiśikī）、刚烈风格（ārabhatī），这些是戏剧表演赖以立足的四种风格（vṛtti）。阿槃底风格（āvantī）、南方风格（dākṣiṇātyā）、奥达罗摩揭陀风格（oḍramāgadhī）、般遮罗中部风格（pañcālamadhyamā），这是戏剧表演的（四种）地方风格（pravṛtti）。②戏剧表演的成功分为神助（daivikī）成功和人为（mānuṣī）成功两种。（24-26）

具六（ṣaḍja）等为七种音调，③由人体或维那琴发出。弦鸣乐器（tata）、膜鸣乐器（avanaddha，革鸣乐器）、体鸣乐器（ghana）和气鸣乐器（suṣira），这些是四类各具特色的乐器（ātodya）。弦鸣乐器带有弓弦（tantrīgata），膜鸣乐器（avanaddha）指鼓（pauṣkara），体鸣乐器指铙钹（tāla），气鸣乐器指笛子（vaṃśa）。（27-29）

上场歌（prāveśa）、填补歌（ākṣepa）、下场歌（naiṣkrāma）、安抚歌（prāsādika）、变速歌（antara），这些是归为达鲁瓦歌（dhruvā）的五种歌曲

① 其中的 vepathu（颤抖）有时写作 kampa，aśru（流泪）有时写作 asra。

② pacālamadhyamā（般遮罗中部风格）更多时写作 pañcālī（般遮罗风格）。值得注意的是，四种地方风格包含了印度古代五个地区的名称：阿槃底（Āvanti）、南方（Dākṣiṇātya）、奥达罗（Oḍra）、摩揭陀（Māgadha）、般遮罗（Pacāla）。

③ 关于具六、神仙(ṛṣabha)、持地(gandhāra)、中令(madhyama)、第五(pañcama)、明意(dhaivata)、近闻(niṣāda)七种音调及相关叙述，参见《舞论》第 28 章（28 : 21）。Vaiṇava（维那琴）更多时写作 vīṇā。

（gāna）。舞台（剧场）有方形、矩形和三角形等。（29-30）

以上便是以少量经文阐明其要旨的戏剧要素。接下来我疏解经书（似指《舞论》）的具体内容。（31）

这里我们首先说明味。无味，则任何诗意无法表达（na hi rasādṛte kaścidapyarthah pravartate）。情由（vibhāva）、情态（anubhāva）和不定情的结合产生味（vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogādrasaniṣpattih）。①是否有例可举？人曰：正如各种调味料（vyañjana）、蔬菜（auṣadhi）②和其他东西混合制作产生味道，各种情的结合产生味；正如糖、调味料或蔬菜等东西产生六种味道，③各种情和常情的结合产生味。有人问："味的含义为何？"人曰：正如健康的人吃到由各种调料搭配烹制的食物时，体验其味，心满意足，合格的观众欣赏各种情结合语言、形体和真情所呈现的表演，体验常情，心生愉悦。可以说，戏剧味（nāṭyarasa）因此而来。关于味的起源，此处有两首颂诗：

> 正如美食家品尝各种材料与调料混合烹制的食物而心满意足，智者欣赏各种情的表演所产生的常情，内心喜悦，这便是戏剧味④。（32-33）

有人问："味产生情，还是情产生味？"对此，某些人认为味和情产生于

① "情由、情态和不定情的结合产生味"，被《舞论》的注疏家新护（Abhinavapupta）称为"味经"（Rasasūtra）。新护对此的详细疏解，参见巴罗达本第 1 卷第 272 至 287 页（1956 年第 2 版）或第 266 至 280 页（1992 年第 3 版），相关的汉译参见黄宝生：《梵语诗学论著汇编》（上册），北京：昆仑出版社，2008 年，第 475 至 495 页。高斯把梵文的情由译为 determiant，梵文的情态译为 consequent，梵文的不定情译为 complementary psychological state，梵文的常情译为 durable psychological state。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.105。高斯还指出："婆罗多没有在任何地方解释味的定义中的两个术语 niṣpatti（产生）和 samyoga（结合），也没有把常情包括在这一过程中。因此，晚期的（《舞论》注疏者们如）洛罗吒、商古迦、那耶迦和新护等对味论的阐发各不相同。"参见前引书（高斯译本第 1 卷）第 105 页。

② auṣadhi 本义为草、药草、草本植物等，此处译为"蔬菜"。《舞论》的集体译本将其译为 herbs，即药草、香草、草本植物等（参见该书 2014 版第 84 页）；高斯译本将其译为 vegetables，即蔬菜（参见该书 2012 版第 105 页）；温尼本将其译为 medicinal herbs，即药草（参见该书第二卷 2014 版第 563 页），而阿迪耶译本将其译为 herbs，即药草或香草、草本植物（参见该书 2016 版第 55 页）。

③ 此处六味指辣、酸、甜、咸、苦、涩。

④ 新护认为，"戏剧味"一词中的"戏剧"（nāṭya）也包含诗歌。新护引用伐摩那的观点"一切作品中十色最美"指出，"十色"（daśarūpaka）指的是全部戏剧。在新护看来，诗中也可品尝大量的味。其结论是："诗恰如戏剧。"参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.564。

相互作用。但不是这样的。为什么？因为很明显，情产生味，味不产生情。这里有相关的颂诗：

> 与各种戏剧表演相关的种种味因之得以体验（bhāvayanti），戏剧表演者遂称其为情。好比各种食材（dravya）与其他东西的混合产生滋味（vyañjana），情结合各种表演让人体验（戏剧）味。（34-35）①

缺少了情，就没有味；没有味，则无情。在戏剧表演中，味和情相互作用。（36）

正如调料和蔬菜的搭配使得食物产生美味，情和味相互作用，强化（读者或观众）的欣赏。（37）

正如树木源自种子，花果源自树木，味是所有情的本源，情也是所有味的根源。（38）②

现在我们说明味的起源、颜色、保护天神和例证。作为本源的味有四种：艳情味、暴戾味、英勇味、厌恶味。

滑稽味源自艳情味，悲悯味源自暴戾味，奇异味源自英勇味，恐怖味源自厌恶味。（39）

对艳情味的模仿，叫做滑稽味；对暴戾味的模仿，称为悲悯味；对英勇味的模仿，叫做奇异味；对厌恶味的模仿，称之恐怖味。（40-41）③

艳情味呈青色，滑稽味为白色，悲悯味为灰色，暴戾味是红色，英勇味呈橙色，恐怖味为黑色，厌恶味是蓝色，奇异味是黄色。（42-43）

① 高斯认为，根据印度传统，煮熟的米饭是主食，而搭配的各种蔬菜、肉、鱼只是佐料或曰开胃品、下饭菜。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.106-107。

② 新护在疏解这一颂时引用了欢增《韵光》中的观点，然后指出诗好比树木，艺术家的相关表演就是它所开出的花朵，观众的品尝体味可以视为它的果实。因此整个世界充满情味。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.566。

③ 婆罗多的味论不仅深刻地影响了后来的几乎所有重要的梵语戏剧学家和诗学家，也影响了梵语乐舞论者和工巧艺术论者（美术论者）。例如，《工巧经奥义书》便提及"工巧味"（vāsturasa 或 śilparasa）。参见 Alice Boner, Sadasiva Rath Sarma, Bettina Baumer, *Vāstusūtra Upaniṣad: The Essence of Form in Sacred Art, Sanskrti Text, English Translation and Notes*, Delhi: Motilal Banarsidass, First Edition, 1982, Third Revised Edition, 1996, pp.87-89。

艳情味以毗湿奴为保护神，滑稽味以湿婆随从为保护神，暴戾味以楼陀罗为保护神，悲悯味以阎魔为保护神，厌恶味以湿婆为保护神，恐怖味以时神（死神）为保护神，英勇味以因陀罗为保护神，奇异味以梵天为保护神。（44-45）①

我们已经讲述了味的起源、颜色和保护神。现在我们说明情由、情态、不定情的结合、各自特征和例子。我们将叙述各种常情如何转化为味的情形。

所谓的艳情味源自常情爱（rati），它以鲜艳的服饰为特征。世间的纯洁、清净、美丽，均可比拟于艳情。因此，谁服饰鲜艳，谁就称为艳情者（śṛṅgāravat）。正如遵从经典教诲，以家族种姓、职业为人命名，戏剧中的味和情源自表演实践、传统习惯和经典教诲，也按习俗和经典教诲进行命名。艳情味与鲜艳的服饰为核心，以男女为起源，以美好青春为本质特征。

艳情味以（男女）会合（sambhoga）和分离（vipralambha）二者为基础。会和艳情味源自季节、花环、香膏、装饰、思念的人、外境、欣赏漂亮宫殿、游览花园、听闻和观赏（美好景象）、嬉戏玩乐等情由（vibhāva），应该表现眼睛和眉毛灵活转动、眼神迷离、肢体优美、语言甜美等情态（anubhāva），没有惧怕、懒散、凶猛、厌恶等不定情（vyabhicārin）。②分离艳情味应该表现忧郁（nirveda）、虚弱（glāni）、疑虑（saṅkā）、妒忌（asūyā）、疲倦（śrama）、忧虑（cintā）、焦灼（autsukya）、入眠（nidrā）、睡眠（supta）、做梦（svapna）、觉醒（vibodha）、生病（vyādhi）、疯狂（unmāda）、癫狂（apasmāra）、痴呆（jāḍya）、慌乱（moha）、死亡（maraṇa）等情态。有人问："既然艳情味源自常情爱，它为何表现悲悯味的情境？"回答是：前边说过，艳情味源自（男女）会合与分离。《妓女经》（*Vaiśikaśāstra*）言及（男女分离的）十种情感状态，我们将在（《舞论》第二十四章即）《综合表演》中说明。

悲悯味涉及一些悲观的情境，如受到诅咒的折磨、与心上人天各一方、损

① 新护为了确认第九种味即平静味，引述了几位学者的观点。他们把"奇异味是黄色"改为"本色即亮色、黄色是平静味和奇异味的颜色"，"奇异味以梵天为保护神"被改为"平静味以佛陀为保护神，奇异味以梵天为保护神"。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.567。

② 值得注意的是，此处将八种常情之一的 jugupsā（厌恶）视为不定情。高斯校订的原文中 ausya 意义不明，现依据其他各本改为 ugra（凶猛）而译出其意。

失财产、杀戮和被俘等，而分离艳情味源自焦灼、忧虑等乐观的情境。因此，悲悯味和分离艳情味各不相干。此即艳情味表现所有其他各味的情境的缘由。

一般而言，所谓的艳情味令人愉快，涉及令人向往的对象，它与（美好）季节、花环等的快乐体验以及男女（分离、会合）相关。（46）

此处有两首相关的阿利耶经文：

> 艳情味产生于美好季节、花环与装饰，源自恋人相聚、欣赏音乐和诗歌，来自花园里游乐嬉戏。（47）
>
> 艳情味应该如此表演：眼睛和面容令人愉快，柔语含笑，心满意足，肢体动作温柔甜蜜。（48）

滑稽味以常情笑（hāsa）为自性（ātmaka），它产生于稀奇古怪的衣服和装饰、冒失粗鲁、贪婪狡诈、饶舌不已、展示残疾、揭疮挑刺等情由，它应该表现咬嘴唇、鼻子和脸颊颤动、眼睛一张一合、脸上出汗或变色、握住勒部等情态，它的不定情包括懒散、佯装、疲倦、入眠、做梦、觉醒、妒忌等。滑稽味分为自我滑稽味（ātmastha）和依他滑稽味（parastha）两种，自己发笑为自我滑稽味，逗笑别人是依他滑稽味。

这里有两首流传的阿利耶颂诗：

> 装饰品佩戴的地方不对，举止行为稀奇古怪，语言、服饰和身体动作不合常规，这些都令人发笑，遂称滑稽味。（49）
>
> 形容古怪，服饰稀奇，语言和身体动作不合常规，这些都令人发笑，因此称为滑稽味。（50）

滑稽味通常见于女性角色和平庸角色，它有六种，我现在进行说明。（51）

浅笑（smita）、微笑（hasita）、轻笑（vihasita）、嘲笑（upahasita）、大笑（apahasita）、狂笑（atihasita），它们两个一组，分属优秀角色、普通角色和平庸角色。（52）

浅笑、微笑属于优秀角色，轻笑、嘲笑归属普通角色，大笑、狂笑归于平庸角色。（53）

这里有说明优秀角色的颂诗：

> 笑不露齿，脸颊微张，眼神优美，这是庄重的优秀角色的浅笑。（54）

眼角睁开，脸颊和嘴微张，牙齿微露，这是微笑。（55）

轻言细语，讲究场合，脸带激情，眼腮微缩，这是轻笑。（56）

鼻子翘起，眼睛斜视，头部和肩膀弯曲，这是嘲笑。（57）

不合时宜地笑，笑中带泪，或笑时肩膀与头部剧烈晃动，这是大笑。（58）

笑时眼睛大睁，眼中有泪，声音宛如呼救般尖厉，双手叉腰，这是狂笑。（59）

适合优秀、普通、平庸角色的滑稽味可在戏剧里产生，它就此进行表演。（60）

滑稽味分为自我和依他两类，涉及三类角色，可分六种。（61）

所谓的悲悯味源自常情悲（śoka），它产生于因诅咒而陷于困境、与心上人无法相聚、损失财富、杀害、被俘、逃跑、打击、灾祸等情由，应该表现掉泪、悲伤、口干舌燥、变色、肢体松弛、唉声叹气、丧失记忆等情态，其不定情包括忧郁、虚弱、忧虑、焦灼、激动、慌乱、疲倦、恐惧、绝望、沮丧、生病、痴呆、疯狂、癫狂、惧怕、懒散、死亡、瘫软、颤抖、变色、流泪、变声等。

这里有两首颂诗：

> 看见心上人被杀害，或听说某种不愉快的消息，这些特殊情境产生所谓的悲悯味。（62）
>
> 应在舞台上以大声哭泣、陷入昏迷、悲伤、哀告、伸展身躯、捶打身体等表演悲悯味。（63）

所谓的暴戾味以常情怒（krodha）为自性。它源自罗刹、檀那婆和高傲的人，以战斗为起因。它产生于愤怒、强暴、诽谤、侮辱、撒谎、出言不逊、威胁、妒忌等情由，其中包含打击、刺杀、按压、利用武器劈砍攻袭、出血等动作。它应表现眼红、眉毛弯曲、傲慢、牙咬嘴唇、脸颊颤抖、摩拳擦掌等情态。它的不定情包括慌乱、勇毅、激动、愤慨、暴躁、凶猛、出汗、颤抖、汗毛竖起、结巴等。有人问：“上边说过，罗刹和檀那婆等产生暴戾味，暴戾味不产生于其他情境吗？”答曰：“暴戾味也产生于其他情境。不过，就罗刹和檀那婆而言，他们可理解为具有特殊功能。他们天生令人恐惧，因为其多臂、多嘴，褐发乱糟糟竖起，红眼凸起，外形黝黑可怖。他们的任何举止，无论语言或身体动作，天生令人恐怖。即便是男欢女爱，他们的表现通常先令人害怕。不难想象，人们模仿他们在战斗或战场上的行为，这是暴戾味。”

这里有两首流传的阿利耶颂诗：

> 暴戾味产生于非同寻常的搏斗击打、劈砍刺杀、战斗中的混乱等。（64）
>
> 应以投掷各种武器，砍杀头颅、手臂和躯干等具体动作，表演暴戾味。（65）

这是人们眼中的暴戾味，它充满武器的击打，其中的语言和肢体动作令人恐怖，相关行为本质上相当凶猛。（66）

所谓的英勇味为优秀角色表演，它以常情勇（utsāha）为自性。英勇味产生于冷静、执着、计谋、自律、强力、勇猛、神力、威武、威力等情由，应该表现坚定、勇敢、沉着、克制、经验丰富等情态，它的不定情包括满意、自信、傲慢、激动、凶猛、愤慨、回忆、汗毛竖起等。

这里有两首阿利耶颂诗：

> 所谓的英勇味产生于勇敢、执着、乐观、淡定、理智以及其他各种具体的情境。（67）
>
> 应以坚定、沉着、勇毅、傲慢、勇敢、勇猛、威严和训斥的话等恰到好处地表现英勇味。（68）

所谓的恐怖味以常情惧（bhaya）为自性，它产生于以下情由：古怪的叫

声，目睹鬼魂、豺、猫头鹰而心惊胆战和惴惴不安，进入空屋子或空旷森林，目睹、听闻或谈论亲人死亡与被俘遭杀等事件。恐怖味应该表现手脚抖动、眼睛转动、汗毛竖起、脸部变色、变声等情态，它的不定情包括瘫软、出汗、结巴、汗毛竖起、颤抖、变声、变色、疑虑、慌乱、沮丧、激动、暴躁、痴呆、惧怕、癫狂、死亡等。

这里有一些流传的阿利耶颂诗：

> 古怪的叫声、看见鬼魂、搏斗、进入空屋子或空旷森林、冒犯尊者与国王，这些均产生恐怖味。（69）
>
> 肢体松弛，嘴角低垂，眼神无力，大腿麻木，慌慌张张地四下张望，嘴唇干裂下塌，内心颤抖，汗毛直立，这是恐惧。（70）

这些是天生的恐惧，虚拟的恐怖也应如此表演。不过，表演虚拟的恐怖情境时，动作须较为温柔。（71）

手脚颤抖、肢体瘫软、内心疑惧而跳动不已、口渴、上颚和喉咙干燥，始终应如此表演恐怖味。（72）

所谓的厌恶味以常情厌（jugupsā）为自性。它产生于听到、看见或谈论反感的、不愉快的、不洁的、不快而有害的对象等情由，它应该表现全身停止动作、嘴和眼睛收缩、抓挠、吐口水、肢体颤动等情态，它的不定情包括癫狂、激动、慌乱、生病、死亡等。

这里有两首流传的阿利耶颂诗：

> 厌恶味产生于各种令人生厌的对象，如不愉快的场景，令人反感的味道、气味、触觉和声音等。（73）
>
> 应在舞台上合适地表演厌恶味：眯眼缩嘴、掩鼻、垂头、悄无声息地走路。（74）

所谓的奇异味以常情惊（vismaya）为自性，它产生于看见神奇的事物，愿望成真，进入庄严的宫殿、神庙、大厅、七层天宫，观赏体验幻术（māyā）和

魔术（indrajāla）表演等情由，应该表现睁大眼睛、注目凝视、汗毛竖起、流泪、出汗、兴奋、称奇、布施、不停惊叹、外形为多手多面、以手指拨弄衣服等情态，它的不定情包括流泪、瘫软、出汗、结巴、汗毛竖起、激动、慌乱、痴呆、昏厥等。

所谓的奇异味产生于神奇的事物、语言、性格、事迹、容貌等具体对象。（75）

奇异味应以感知触觉、抓、高兴得手舞足蹈、不停惊叹、称奇、颤抖、说话结巴、出汗等进行表演。（76）

艳情味有三类：语言艳情味、服饰艳情味和动作艳情味。滑稽味和暴戾味分为三类：肢体类、服饰类和语言类。（77）

悲悯味有三类：正法受损类、财富受损类、哀痛悲伤类。（78）

智者说，英勇味也分为三类：布施英勇味、正法英勇味、战斗英勇味。（79）

恐怖味也分为三类：虚幻恐怖味、过错恐怖味、忧惧恐怖味。（80）

厌恶味分为三类：恶心厌恶味、正宗厌恶味、恐惧厌恶味。看见粪便等产生恶心厌恶味，看见流血等产生恐惧厌恶味。（81）

奇异味分为两类：神圣奇异味、喜悦奇异味。目睹天国神圣对象，产生神

圣奇异味，高兴则产生喜悦奇异味。（82）[1]

① 黄宝生先生认为，味作为一种文艺批评原理，是婆罗多首先在《舞论》中提出的。“在印度现存最早文献吠陀诗集中，味（rasa）这个词也用作汁、水和奶。从词源上说，rasa 的原始义是汁（植物的汁），水、奶和味等等是衍生义。在奥义书中，味这个词也用作本质或精华……婆罗多在《舞论》中，将生理意义上的滋味移用为审美意义上的情味。他所谓的味是指戏剧表演的感情效应，即观众在观剧时体验到的审美快感。”参见黄宝生：《印度古典诗学》，第 298 页。英国学者编撰的《梵英辞典》将 rasa 解释为：the sap or juice of plants、juice of fruit、essence、marrow、water、liquor、drink、elixir、serum、nectar、soup、any object of taste、taste、flavour、gold、pleasure、delight、love、affection、charm、desire、condiment、sauce、spice、seasoning、tongue、feeling、sentiment，等等。参见 M. Monier Williams, *A Sanskrit English Dictionary,* First Edition Published by Oxford University Press, 1899, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, Corrected Edition, 2002, p.869。印度学者编撰的《实用梵英词典》对 rasa 的解释是：sap、juice、liquor、taste、flavour、relish、pleasure、delight、charm、beauty、pathos、emotion、feeling、sentiment、essence、poison、Mercury、semen virile、milk、soup，等等。参见 Vaman Shivram Apte, *The Practical Sanskrit-English Dictionary*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, Fourth Revised and Enlarged Edition, 1965, 12th Reprint, 2014, p.796。印度学者编撰的《实用吠陀语词典》对 rasa 的解释是：juice of plants、juice of soma and the like、sacrificial drink、semen、essence、refreshment。参见 Suryakanta, *A Practical Vedic Dictionary,* New Delhi: Oxford University Press, First Edition, 1981, Reprinted, 2017, p.558。由上述解释可知，rasa 的最原始、最朴素含义包括植物的汁液、体液、事物的精华、味道、牛奶等。其中，最受人关注的是它可表示一种植物即苏摩（soma）的汁液。关于苏摩（soma），季羡林先生的解释是：“梵文 Soma，亦为印伊时代之神。苏摩大概是一种植物，可以酿酒。逐渐神化，成为酒神。在《梨俱吠陀》中出现次数最多，可见其受崇拜之程度。”参见（古印度）蚁垤：《罗摩衍那》（七·后篇），季羡林译，北京：人民文学出版社，1984 年，第 590 页。巫白慧先生指出：“苏摩在吠陀神谱上占着仅次于阿耆尼（火神）的重要位置。他的拟人化特征，比之因陀罗或婆楼那的拟人化程度，略有逊色；在神群中，苏摩树身和它的树汁在吠陀诗人的心目中始终似有被偏爱的迹象。”苏摩汁饮后产生的兴奋力被视为长生不老的神力，它因此被称为 amṛta（甘露），可以让人幻想永恒不老的境界。“苏摩是一种产自天国、带刺激性的神圣饮料，这一信仰，可以将其历史追溯到印欧时期。当时一定被认为是蜂蜜制的酒。”参见巫白慧译解：《〈梨俱吠陀〉神曲选》，北京：商务印书馆，2013 年，第 198、201 页。印度学者指出，同为迷人汁液或酒浆的 soma（苏摩）和 surā（悉罗）虽然都有激奋人心的功效，但却存在很多差异。前者是赋予力量，后者令人沉醉；前者令人清醒，变得睿智，后者使人感官糊涂，反应迟钝；前者产生智慧和善良，后者导致邪恶与虚假愚钝。因此，天神陶醉于苏摩，阿修罗沉溺于悉罗。参见 Swami Satya Prakash Sarasvati and Satyakam Vidyalankar, ed. & tr. *Sāmaveda Samhitā*, Vol.1, "Introduction," New Delhi: Veda Pratishthana, 1995, p.17。《梨俱吠陀》第 8 篇第 48 节的 15 句颂诗，便是赞颂苏摩树神的，例如：“苏摩以威力，扶持护我等……苏摩树蜜滴，我等心中饮；不死者进入，有死者吾人。我等备祭品，上供苏摩神。”参见巫白慧译解：《〈梨俱吠陀〉神曲选》，北京：商务印书馆，2013 年，第 204 页。苏摩这一深刻而丰富的文化意象后来也进入了奥义书中。印度国内外学者一直坚持论证苏摩汁的真正来源。有的认为它是一种乳白色的攀爬植物的汁液，在祭祀梵天大神时使用。一般是祭司饮用。也有人说苏摩汁是蜂蜜、牛奶或酥油，或一种红褐色的饮料。总之，祭司饮用可以致幻的苏摩汁或苏摩尿，有着悠久的历史，东西方的宗教祭祀都有类似的记载。欧亚大陆的宗教活动，似乎都有苏摩的影子。参见李翎：《鬼子母研究：经典、图像与历史》，上海：上海书店出版社，2018 年，第 433 至 435 页。《梨俱吠陀》第 1 篇提到了作为祭酒的 soma 即苏摩汁（I.22. 1-4、I.135. 6、I.137. 1-2）。《耶柔吠陀》也提及味（rasa）。（XIX.33）或许正因如此，梵语戏剧学著作《情光》说：“艳情味产生于《娑摩吠陀》，英勇味产生于《梨俱吠陀》，暴戾味产生于《阿达婆吠陀》，厌恶味产生于《耶柔吠陀》。”（III.2）参见 Śāradātanaya, *Bhāvaprakāśa*, p.77。这种一一对应的诗性表述方式不足为奇，但它将四大吠陀与四大主味彼此联系，毕竟还是透露了一些宝贵的文化信息：婆罗多的戏剧味论及其他梵语文艺理论家的味论，确实与吠陀文献存在遥远而又紧密的历史联系和审美亲和力。印度学者 R. 特里帕蒂认为，最早的吠陀文献之一《阿达婆吠陀》是婆罗多味论、尤其是其艳情味论的重要思想来源。“性是生命的欢乐，它是象征创造持久的一种活动。在《舞论》或诗学、美学传统中，《阿达婆吠陀》被视为味论的源头，它有几首诗涉及性爱（kāma）。”参见 Radhavallabh Tripathi, ed. & tr. *Kāmasūtra of Vātsāyayana*, "Introduction," Delhi: Pratibha Prakashan, 2005, p.12。

【现在我们讲述平静味（śānta）。所谓的平静味以常情静（śama）[1]为自性，它导向解脱（mokṣa）。它产生于认识真谛、离欲弃世、心灵纯洁等情由，应表现自制、持戒、内心禅定、总持、家祭、怜爱一切生命、佩戴林伽标志等情态，它的不定情包括超脱现世、忧郁、回忆、满意、一生清净、瘫软、汗毛竖起等。

这里有几首阿利耶颂诗：

（有人）已经指出，所谓的平静味（śāntarasa）会引领未来至福，它与以认识真谛为目的和原因的自我解脱相联系。（1）

一旦自我得以认识，知根（buddhīndriya）与作根（karmendriya）（的功能）就会终止。一切生命获得幸福，这便是所谓的平静味。（2）[2]

无苦无乐，无嗔无嫉，众生平等，这是平静味所展现的境界。（3）

平静味就是一种原质（prakṛti），爱等各种情构成的变体（vikāra）从原质中产生。来自原质的各种变体融入平静味。（4）

各各有因，种种情出自平静味。一旦各种缘由失效，种种情融归平静味。（5）

这样，戏剧行家说明了九种味及其特征。（6）】[3]

以上便是八种味及其表现的各种特征。接下来我将说明各种情的特征。（83）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《味论》的第六章。

① śama 有寂、静、定、涅槃、寂静、寂灭等意思。

② 五知根指眼、耳、鼻、舌、身五种感觉器官，五作根（活动器官）指口、手、足、肛门、生殖器。

③ 此处中括号里关于平静味的文字，不见于高斯本、巴罗达本、迦尸本，只见于孟买本。此处依据孟买本（见该书第一卷 1982 版第 103 至 104 页）译出，同时参考温尼本（见该书第二卷 2015 版第 585 至 586 页）。温尼本所载原文与孟买本相关内容基本一致，但两者开头不同，后者第一句是：atha śamo nāma śamasthāyibhāvātmako mokṣapravartakah。显然，这是编者校订失误所致，因为根据上下文语境判断，第二个词 śama 应为 śānta（平静味）。

第七章　情论

现在我们讲述各种情（bhāva）。[①]有人问："为何叫它bhāva？是否因为它感染人心（bhāvayanti），才叫bhāva？"答曰：通过语言、形体和真情表演，它向观众传达诗的意义[②]，因此叫做"情"。"情"是达成目的的手段，因为bhāvita（表达）、vāsita（传达）和kṛta（实现）等是同义词。即使是普通人也确实流传这种说法："所有的香味或味道都是彼此传达的。"因此，bhāvayanti的意思是"感染"。这里有几首相关的颂诗：

通过语言、形体和真情表演，情由和情态表达的意义为观众所体验，这便是情。（1）

通过语言、形体、脸色和真情表演，诗人（kavi，即剧作家）的内心情感感染观众，这便是情。（2）

因其使各种表演产生的味感染观众，戏剧演员称之为情。（3）

为何叫它vibhāva（情由）？称其"情由"是为了感知体验。"情由"与kāraṇa（原因）、nimitta（原因）、hetu（原因）等是同义词。语言、形体和真情的表演通过它被体验，因此称其为"情由"。"情由"与vijñāta（体验）意思相同。这里有一首颂诗：

① bhāva 的意思是"心情、感情、情绪、心境、气质、性质、状态、生成、存在"等，bhāvayanti 来自动词词根 bhū，这是其使役式现在时的第三人称复数形式，意为"表达、显示、想象、体验、感知、感染、实现"等。

② 新护将"诗的意义"疏解为"味"（rasa），"诗"（kāvya）包含戏剧和诗歌，因此，"向观众传达诗的意义"可理解为"让观众体验到戏剧表演产生的味"。

通过语言、形体表演，它使许多意义得以表达，因此称为情由。（4）

为何叫它情态（anubhāva）？答曰：通过语言、形体和真情表演，它使（表演效果）为人感知（anubhāvayati），因此称为情态。这里有一首颂诗：

通过语言和形体表演，戏剧意义被人感知，因此叫做情态，它与语言、主要部位、次要部位的表演相关。（5）

我们将说明与情由、情态相关的各种情的特征和范例。情由和情态世人尽知，因为它们与人们的天性密切相关。为免冗长，此处不再阐释其义。这里有一首颂诗：

精通戏剧表演的智者明白，情由和情态源自世人本性，遵循世间的行为方式。（6）

从心灵共鸣的对象中产生的情，就是味的源头。如烈火吞噬干柴，情浸透身心。（7）

有人问："情由、情态所体现的四十九种情，被赋予共同特性后，相互作用而产生味。那么，为何只有（几种）常情转化为味性（rasatva）？"答曰：人们都有某些共同特征，都有相似的手、足、胃和身体，但某些人由于出身（高贵）、修养、智慧和精通技艺而当上国王，其余智力平平者身为仆从。同理，情由、情态和不定情依赖于常情，常情既为基础，遂为主子。与此相似，常情的优点突出，其他的情以常情的优点为基础。那些处于侍从地位的是不定情。有人问："可否举例说明？"答曰：正如被许多仆从所围绕的国王名副其实，而其他人尽管位高权尊也无王位，情由、情态和不定情围绕着常情，常情遂与味的名字相提并论。[①]

① "常情遂与味的名字相提并论"的原意为"常情遂获味的称号或名义（sthāyī bhāvo rasanāma labhate）"。

正如国王优于凡人，师尊优于徒弟，常情要优于其他所有的情。（8）

前边确实已讲述所谓的味的特征。现在我们说明各种情的共同特征，首先讲述常情。所谓的爱（rati），以欢喜（āmoda）为本质，它产生于（美好的）季节、花环、香料、饰物、爱人、体验美宅、没有仇家等情由，应以微笑、语言柔美、眉毛颤动、斜视等情态来表演。这里有一首颂诗：

爱源自获得心仪的对象。因其令人愉快，应以甜美的语言、形体动作来表演。（9）

所谓的笑产生于模仿他人动作、没有连贯逻辑的絮语、冒失揭短、愚蠢等情由，应以前边讲过的微笑等进行表演。这里有一首颂诗：

智者认为，笑源自模仿他人的动作，应以浅笑、微笑、狂笑等进行表演。（10）

所谓的悲产生于与恋人分离、财富受损、因某人被杀或被俘而经历痛苦等情由，它应表演掉泪、哀泣、悲伤、变色、变声、肢体松弛、跌倒在地、哭喊、长吁短叹、痴呆、疯狂、慌乱、死亡等情态。哭泣分为喜极而泣、痛苦而泣和嫉妒而泣等三种。这里有几首阿利耶颂诗：

哭时念叨往事，脸颊兴奋地鼓起，可见泪花，身体毛发竖起，这是喜极而泣。（11）

眼泪盈眶，声音很大，身体抖动，动作不稳，跌落地面，边哭边动，这是痛苦而泣。（12）

嘴唇和脸颊颤动，摇头，长吁短叹，眉毛弯曲，眼神斜视，这是女人因嫉妒而泣。（13）

这里有一首颂诗：

女人和平庸角色的悲，源自灾祸。优秀角色和普通角色的悲，以坚毅来表演。平庸角色的悲，以哀哭来表演。（14）

所谓的怒产生于侮辱、咒骂、争执、争吵、反对等情由，它应表演鼻孔高耸、眼睛上翻、咬嘴唇、脸颊颤抖等情态。这里有几首阿利耶颂诗：

怒分为五种：因敌而怒、因师尊而怒、因恋人而怒、因仆从而怒、佯怒。（15）

眉毛弯曲，脸色难看，咬嘴唇，摩拳擦掌，双臂、肩膀和胸膛动作明显，对敌人的怒如此表演。（16）

眼神略微向下，轻拭微汗，无过激动作，对师尊的怒如此表演。（17）

动作轻微，流泪，眉毛弯曲，眼神斜视，嘴唇颤动，对恋人的怒如此表演。（18）

呵斥，责骂，眼睛大睁，以各种方式怒目而视，对仆人的怒如此表演。（19）

带着某种刻意的动机，并多有造作的痕迹，这是佯怒，它与两种味相关。[①]（20）

所谓的勇属于优秀角色。它产生于不悲观、神力、沉着、勇敢等情由，应以坚定、克制、行事经验丰富等情态来表演。

勇以毅力为本质，表现为冷静克制等品质，应以从容自如的动作等进行表演。（21）

所谓的惧属于女角和平庸角色。惧产生于冒犯师尊与国王、待在空屋子、看见空旷的森林和大山、黑暗阴森之夜、听见猫头鹰和夜行动物的叫声等情由，它应表演手脚颤抖、心跳、瘫软、口干、舔唇、出汗、发抖、寻求救助、快跑、哭喊等情态。这里有一首颂诗：

① 两种味似指艳情味和暴戾味。

冒犯师尊和国王，看见可怕之物，听见恐怖之音，就会六神无主，心生恐惧。（22）

害怕应以肢体颤抖、口干、慌乱、眼睛大睁以及其他一些动作和特征进行表演。（23）

人们的惧怕源自受到鬼魂惊吓，舞者（nartaka，演员）应以肢体松弛、眨眼进行表演。这里有一首阿利耶颂诗：（24）

手足颤抖，心里乱跳，瘫软，口干，以舌舔唇，肢体松弛，身体低垂，惧怕应如此表演。（25）

所谓的厌属于女角和平庸角色，它产生于耳闻目睹不愉快对象等情由，应以肢体紧缩、呕吐、缩嘴、恶心等情态来表演。这里有一首颂诗：

厌恶应以掩鼻、肢体紧缩、恐惧苦恼、恶心等进行表演。（26）

所谓的惊产生于幻力、魔术、凡人伟业、卓越智慧、绘画（citra）与雕塑（pusta）及工艺品（śilpa）的绝美等情由，应以眼睛大睁、不眨眼地凝视、眉毛颤栗、汗毛竖起、喝彩等情态进行表演。这里有一首颂诗：

非凡业绩令人欣喜，因此产生的惊奇，应在合适的地方以汗毛竖起等方式进行表演。（27）

以上是应该了解的各种常情。我们现在讲述各种不定情。有人问：“为什么叫vyabhicāri（不定情）？”答曰：vi和abhi都是前缀，而动词词根cara意为“走向”，因此vyabhicāri意为“引导各种对象走向味”，caranti（走向）意为nayanti（引导）。有人问：“如何引导？”答曰：正如太阳引导恒星走向每一天，但不是以肩或臂膀引导。不过，这是世人约定俗成的说法。与太阳引导星体或每天一样，不定情的引导可以如此理解。已经提到的不定情有三十三个，现在我们说明它们。

所谓的忧郁（nirveda）产生于陷入贫困、受到诽谤、受到咒骂、发怒、挨打、与心爱的人分离、认识真谛等情由，属于女角和平庸角色的忧郁，应以哭叫、长吁短叹、沉思默想等情态进行表演。这里有一首颂诗：

贫穷和恋人分离造成的忧郁，应以沉思默想和长吁短叹等情态来表演。

这里有两首流传的阿利耶颂诗：（28）

所谓的忧郁源自与恋人别离、贫穷、疾病、目睹他人发财而内心痛苦等。（29）

忧郁中的人应以眼泪盈眶、唉声叹气、颜色和脸色难看、像苦行者（yogin）一样陷入沉思等（情态进行表演）。（30）

所谓的虚弱（glāni）产生于呕吐、排泄、疾病、苦行、持戒、斋戒、内心焦灼、酗酒、纵欲、操劳过度、长途跋涉、饥渴交加、失眠等情由，应以声音微弱、眼神无光、脸色苍白、慢步、低速、乏力、身体变瘦和变色等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

呕吐、排泄、患病、苦行和衰老导致虚弱，应以身体变瘦、慢步而行和肢体颤抖等进行表演。（31）

虚弱应表现为话音微弱、眼力不济、行走乏力、肢体总是处于松弛状态等。（32）

所谓的疑虑（saṅkā）以疑惧为本质，它产生于偷盗、抢劫、冒犯国王、犯下罪业等情由，应以不住地环顾四周、掩面、口干、以舌舔唇、脸部变色、颤抖、下唇干裂、嗓音低沉等情态来表演。这里有一首颂诗：

悲悯味中的疑虑通常源自偷盗等情由，而艳情味中的疑虑源自恋人的撒谎等情由。（33）

某些人认为，此处（似指艳情味的疑虑）应表演一些高明的技巧，以隐蔽真实面目。这里有两首阿利耶颂诗：

疑虑分为源自本人和他人的疑虑两种。自己本人的疑虑由其眼神和动作可知。（34）

处于疑虑中的人，肢体微微颤抖，面部朝上，眼睛斜视，舌头厚重而凸出，脸色阴沉。（35）

所谓的妒忌（asūyā）产生于各种冒失行为，憎恨他人的优越地位、好运、智慧、快活与知识等情由，应以当众指责别人过失、贬低他人美德、眼露妒意、脸朝下看、眉毛弯曲、刻意辱骂等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

人的妒忌产生于不乐意见到别人的好运、优越地位、智慧、快活等，他可能会冒失犯罪。（36）

眉毛弯曲、脸色不正常、因妒忌和愤怒而扭脸、贬低他人美德、憎恨他人，妒忌应如此表演。（37）

醉意（mada）乃饮酒而致，分为三类，包括五种情况。这里有一些阿利耶颂诗：

醉意分为轻度、中度和重度三类，应在舞台上表演其五种缘由。（38）

醉意中，有人唱，有人哭，有人笑，有人胡言乱语，有人睡觉。（39）

上等演员表演睡觉，中等演员表演笑和唱，下等演员表演哭叫和胡言乱语。（40）

上等演员的轻度醉意表现为：脸带微笑，和颜悦色，身心愉悦，有些辞不达意，迈着美妙的曲步。（41）

中等演员的中度醉意表现为：眼睛乱转，双臂悬垂，来回乱摆，脚步歪歪斜斜。（42）

下等演员的重度醉意表现为：失去记忆，因呕吐而无法行走，打嗝，吐唾液，恶心，舌头厚重而凸出。（43）

演员登上舞台并表演饮酒时，应表现其醉意渐浓的神态；当他已进入舞台并饮过后，应表现其醉意渐消的神态。（44）

因为惊慌、痛苦和越来越强烈的恐惧而导致退场时，聪明的演员应停止表演醉意。（45）

闻听好运光临的佳音时，痛苦渐逝，醉意在这些特殊情境中很快消失。（46）

所谓的疲倦（śrama）产生于长途行走、操劳过度等情由，应以按摩身体、深深呼吸、缩嘴、打哈欠、揉搓肢体、步伐缓慢地移动、眼睛转动、发出śit之音（译者按：指兴奋或疲倦等状态下发出的声音）等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

所谓的疲倦源自长途行走和劳累过度等情由，应以深呼吸和艰难迈步等情态来表演。（47）

所谓的懒散（ālasya）属于女角和平庸角色，它产生于本性、困乏、患病、满意和怀孕等情由，应以讨厌做任何事、躺着、坐着、倦怠、睡眠等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

懒散源自倦怠、患病或天性，应以不从事吃饭之外的所有活动来表演。（48）

所谓的沮丧（dainya）源自贫穷和内心痛苦等情由，应以无力自持、头痛、肢体僵硬、不擦洗身体等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

人的沮丧源自忧虑、焦灼和痛苦，应以完全不擦洗身体来表演。（49）

所谓的忧虑（cintā）源自优越地位丧失、心爱之物被盗、贫穷等情由，应以长吁短叹、痛苦、禅定、低头思索、身体瘦削等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

人们的忧虑有许多种，源自优越地位丧失、爱物被盗、内心焦躁不安等情由。（50）

忧虑应以长吁短叹、烦恼痛苦、内心荒凉、不能自持和不擦洗身体等情态进行表演。（51）

所谓的慌乱（moha）源自厄运降临、灾祸、患病、害怕、激动、忆起旧仇等情由，应以静止、肢体颤动、跌倒、翻滚和漠视等情态来表演。这里有一首颂诗：

与盗贼不期而遇，遭遇各种各样的惊慌却苦于无法应对，这就产生慌乱。

这里还有一首阿利耶颂诗：（52）

慌乱源自灾祸突降、恐惧、忆起前仇等，应以所有感觉器官一片茫然来表演。（53）

所谓的回忆（smṛti）指回想或苦或乐的情景，它产生于健康最差、夜里失眠、经常想起相似的面容或事例等情由，它应以点头、俯视、眉毛上扬等情态来表演。这里分别有一首（阿奴湿图朴）颂诗和一首阿利耶颂诗：

过往苦乐，要么出于脑中想象，要么真的发生却已忘记，想起它们便是回忆。（54）

智者应以重复的动作表演自然产生的回忆，并以抬头点头或扬眉毛表演耳闻目睹的回忆。（55）[1]

所谓的满意（dhṛti）源自勇敢、意识、天启、财富、纯洁、善行、敬重师尊、发大财、娱乐等情由，应以为获得的东西而欢喜和不为失去、毁损的东西而抱怨等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

源自意识、纯洁、财富和天启的满意，总应以除却害怕、悲伤和沮丧等的情态来表演。（56）

享受色、香、味、声、触等既得之物，也不为失去它们而痛苦，此人可谓满意。（57）

所谓的羞愧（vrīḍa），以非法行为为本质。它源自违背并轻视师尊教诲以及没有践行自己誓言而留下的懊悔，它应以掩面、脸朝下看并若有所思、（以脚趾）在地面划线、触摸衣服和戒指、剪断指甲等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

某人做了非法之事，被其他正直的人发现，他便后悔，感到羞愧。（58）

羞愧之人须掩面，（以脚趾）在地上划线，咬指甲，触摸衣服和戒指。（59）

所谓的暴躁（capalatā）源自热爱、憎恨、不满、愤慨、妒忌和反对等情由，它应以粗言暴语、呵斥、殴打、杀害、囚禁、捶打等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

不深思熟虑，某人便杀害或殴打他人，智者视其为不三思而后行的暴躁者。（60）

① 此句原文晦涩难解，几种英译皆有出入，现依据温尼本的译文译出大意。

所谓的喜悦（harṣa）源自获得心爱之物，与意中人相聚，内心满意，获得天神、师尊、国王与主人的欣赏，获得并享受美食、衣服、财富等情由，它应以眼睛和面容清爽宜人、亲切的言语、拥抱、极度兴奋、流泪、出汗等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

获得某物、获得此前未得之物、与恋人相聚、达成心愿，这些都使人喜悦。（61）

眼睛发亮、面容泛光、语言亲切、拥抱别人、汗毛竖起，肢体轻快活泼地嬉戏，出汗，喜悦应如此表演。（62）

所谓的激动（āvega）源自突发事件、风、雨、火、大象乱跑、听闻或好或差的消息、灾祸等情由。突发事件指闪电、流星、地震（nirghāta，或暴风雨）、日食、月食、看见彗星等，应以全部肢体松弛、沮丧、脸部变色、惊奇等情态来表演；风引起的激动，应以掩面、揉眼、抓衣角、快跑等情态来表演；雨引起的激动，应以全身缩成一团、奔跑、寻求躲雨处来表演；火引起的激动，应以眼遇浓烟而眯起、身体晃动、大步奔跑、逃跑等来表演；大象乱跑引起的激动，应以迅速后退、步伐跌跌撞撞、害怕、瘫软、颤抖、回头看、惊奇等来表演；闻听佳音，应以站起来、拥抱、献上衣服和装饰品、掉泪、汗毛竖起等来表演；闻听坏消息，应以跌倒在地、悲伤、在崎岖的地面打滚、奔跑、痛苦、号哭等来表演；灾祸引起的激动，应以突然后退、拿起武器和盔甲、骑上马或象、登上战车、投入战斗[①]等来表演。

八种激动以慌乱为本质，优秀的、普通的演员以坚定沉着来表演，平庸角色以逃跑来表演。这里有两首阿利耶颂诗：（63）

① 此段中的samprarаṇa（P.Kumar, 2006, Vol.1, p.296; M.Ghosh, 2009, Vol.1, p.103; M.Ghosh, 2016, Vol.1, p.185.）似属原文有误，因与其他各本中的对应文字皆有出入，如巴罗达本（Vol.1, 1956, P.365.）、孟买本（1982, p.121）、R.S. Ragar本(Vol.1, 2003, p.355)和Prasanath Dvivedi本(Vol.2, Varanasi: Sampurnananda Sanskrit University, 1996, p.290)均作sampradhāraṇa，而温尼本(Vol.2, 2014, p.614)和迦尸本(1985, p.90.)均为sampraharaṇa。现依据上下文语境，将其改为sampraharaṇa（战斗、打击、突袭）而译为“战斗”。

听人告知不愉快的消息、话语为人拒绝、投掷武器、惊慌，这些导致所谓的激动。（64）

闻听不愉快的消息等，以情绪沮丧为情态来表演；至于敌人突然出现，则以武器相互冲撞来表演。（65）

所谓的痴呆（jaḍatā）源自停止所有活动、耳闻目睹心爱之物或反感之物、患病等情由，它应以不讲话、喋喋不休、沉默无语、定睛观看、顺从别人等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

由于糊涂愚痴而不能区分善恶、苦乐，沉默寡言、依赖他人，此人可谓痴呆。（66）

所谓的傲慢（garva）源自优越地位、高贵出身、美貌、青春、知识、力量、获得财富等情由，应以轻视、侮辱、拒绝回答、不搭理人、盯肩膀、慌乱、冷笑、出言不逊、冒犯尊者、辱骂等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

属于下等演员的傲慢源自掌握知识、年轻美貌、获得财富等情由，应以眼睛和肢体动作来表演。（67）

所谓的绝望（viṣāda）源自没有完成任务、命运多灾多难等情由。上等演员和中等演员的绝望，应以寻觅同伴、想方设法、失去勇气、遭受挫折、垂头丧气、长吁短叹等情态来表演，而下等演员的绝望则以边跑边看、口干、舔嘴角（译者按：sṛkva，原文为sṛkava，有误）、入眠、叹气、沉思默想等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

无法完成已经开始的工作，行窃被抓，冒犯国王等，命运作梗而无法获得某物，这些导致绝望。（68）

上等的、中等的演员以神情恍惚（译者按：vaicittya，原文为vaicitya，

有误）和想方设法表演绝望，下等演员以睡觉、叹气、沉思默想等表演绝望。（69）

所谓的焦灼（autsukya）源自与心上人分离、失忆、看见花园等情由，应以长吁短叹、低头思索、入眠、困倦、想躺下等来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

焦灼源自与心上人分离等情由，应以失忆、思索、入眠、困倦和肢体沉重等情态来表演。（70）

所谓的入眠（nidrā）源自乏力、困乏、疲倦、醉意、懒散、思索、吃得过饱、本性等情由，应以脸色苍白、伸展肢体、眼珠转动、打呵欠、揉搓身体、长吁短叹、身体松弛、闭眼、糊涂等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

人的入眠产生于懒散、乏力、疲倦、劳累、思考、夜以继日地工作和天性使然等。（71）

智者以脸色苍白、伸展肢体、闭眼、打呵欠、揉搓身体等情态表演入眠。（72）

所谓的癫狂（apasmāra）源自天神、蛇神、药叉、罗刹、鬼魂等附体，失忆，吃剩饭，待在空屋子，行不洁之事，不守时，体内三要素失调等情由，应以哆嗦、颤抖、叹息、跑动、跌倒、出汗、口吐白沫、打嗝、以舌舔唇等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

癫狂源自精灵与鬼魂附体、想起精灵和鬼魂、吃剩饭、待在空屋子、不守时、身体不洁等。（73）

突然倒地，身体抽搐，口吐白沫，站起后头脑一片空白，这些是癫狂的表现。（74）

所谓的做梦（supta）源自入眠，产生于深度入眠[①]、感觉器官（indriya）接触外境（viṣaya）、意识模糊、四肢摊开躺在地上等情由，应以长吁短叹、身体僵硬、闭眼、所有知根停止反应、梦呓等情态来表演。这里有两首阿利耶颂诗：

做梦源自深度入眠、知根接触（外境）、意识模糊等情由，应以闭眼、打鼾、在梦里说话等来表演。（75）

做梦应以深度呼吸、慢慢闭眼、所有知根停止反应和梦呓等来表演。（76）

所谓的觉醒（prabodha）源自睡眠中断、进食、噩梦、尖叫和触摸等情由，应以打呵欠、揉眼、起床等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

觉醒源自进食、高声和触觉等情由，应以打呵欠、擦脸和揉眼等情态来表演。（77）

所谓的愤慨（amarṣa）源自被知识、权势、财富、力量更优越的人呵斥与侮辱，应以摇头、出汗、低头沉思、下决心、默想、设法寻求帮助等情态来表演。这里有两首颂诗：

血气方刚（utsāha）的人们在遭受知识、权势和力量占优的一方辱骂时，就会产生所谓的愤慨。（78）

精通戏剧者以血气方刚、下定决心、低头沉思、摇头、出汗等表演愤慨。（79）

---

① 此句中的 abhibhava 意为“占优势、克服、屈服于”等，因此，nidrābhibhava 译为“深度入眠”。高斯的相关译文为 interruption of sleep（睡眠中断），与上下文的叙述逻辑似乎不合。参阅 M.Ghosh, Vol.1, 2016, p.190。

所谓的佯装（avahittha），实质上是遮掩真实面目，它源自害羞、害怕、胜利和欺诈隐瞒等情由，应以模仿他人说话、环顾四周、说话中断、故作镇定等情态来表演。这里有一首颂诗：

> 佯装以冒失、欺诈隐瞒和害怕为本质，应以动作不精细、回答或说话不多等情态来表演。（80）

所谓的凶猛（ugratā）源自行窃被抓、得罪国王和出口成脏等情由，应以杀、囚禁、殴打和责骂等情态来表演。这里有一首阿利耶颂诗：

> 凶猛源自偷盗被抓、冒犯国王等情由，应以杀、囚禁、殴打等情态来表演。（81）

所谓的自信（mati）源自思考各种经论的要旨和深思熟虑等情由，应以教诲学生、辨别（经论）的要义、解答疑惑等情态来表演。这里有一首颂诗：

> 人们的自信源自通晓（viniṣpanna）各种经论，应以教诲学生、阐释（经论的）要义等情态来表演。（82）

所谓的生病（vyādhi）源自体风素（vāta）、胆汁素（pitta）和粘液素（kapha）（三种体内要素）相互作用的结果，①热病（jvara）等是其具体病

① 高斯认为，三种体内要素的相关信息可以参考《迦叶本集》（*Kāśyapasamhitā*）第27章第6颂。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.141。事实上，从癫狂、生病、疯狂和死亡4种不定情的相关叙述中，均可发现《阿育吠陀》医学知识的影响痕迹。它们均涉及印度古典医学的关键概念——三病素说。例如，医学名著《遮罗迦本集》（*Carakasamhitā*）开头的《绪论部》指出："内风素（vāyu，vāta）、胆汁素（pitta）、粘液素（kapha）均为身体病素（doṣa），忧性（rajas）和暗性（tamas）是精神病素。"（I.1.57）该书还指出："时间、智慧和感觉对象的不合适（mithya）运用，是身体和精神患病（vyādhi）的3种原因。身心乃病与乐之所系。平衡用之，致欢喜。"（I.1.54-55）引文参见 Priya Vrat Sharma, ed. & tr. *Carakasamhitā: Text with English translation*, Vol.1, Varanasi: Chowkhamba Orientalia, Revised and Enlarged First Edition, 2014, Reprint Edition, 2017, pp.7-8。由此可见，婆罗多基本上是依据《阿育吠陀》经典来言说其某些重要的文艺理论的。

症。热病分为感觉寒冷和发烧两种。感觉寒冷的一类热病，应表演颤栗、全身发抖、身体缩成一团、下巴抖动、鼻孔收缩、口干、汗毛竖起、痛苦等情态；发烧的一类应表演掀开衣服、甩手甩脚、想在地上打滚、想抹香膏、寻觅凉爽处、痛苦、大声叫喊等情态。另外一类病症应表演摇头晃脑、全身瘫软、叹气、嘟囔不清、叫喊、颤抖等情态。这里有一首颂诗：

> 智者应以肢体松弛、身体晃动、嘴脸因病而变形等情态表演生病。（83）

所谓的疯狂（unmāda）源自与意中人依依惜别、损失财富、遭受灾祸、体风素与胆汁素及粘液素的失调等情由，它应表演以下情态：无来由的笑、哭、叫喊、胡言乱语、乱躺、乱坐、乱站、乱跑、乱舞、乱唱、乱诵、用灰和尘土涂抹身子、手拿草和（祭祀仪式上留下的）无垢花（nirmālya）①、身披破衣烂裳和树皮衣（cīra）、手持作为装饰品的水瓶和有口的陶器盘子、无故做出一些不合逻辑的举动。这里有两首阿利耶颂诗：

> 失去心爱之人，损失财富，遭到打击，体风素、胆汁素和粘液素失衡，各种各样的心理失衡，这些导致一般所谓的疯狂。（84）
>
> 应以无缘无故地笑、哭、坐、走、跑、叫喊以及其他一些不理智的行为表演疯狂。（85）

所谓的死亡（maraṇa）包括疾病致死和灾祸致死。疾病致死产生于内脏病，腹部病，（三种体内要素）失调，甲状腺肿块，热病，霍乱等情由，灾祸致死产生于武器，蛇咬，服毒，猛兽，从象、马和车及其他乘坐工具上摔下送命等情由。我将讲述这两种死亡的具体表演。疾病致死应表演肢体松弛、身体摊开、一动不动、闭眼、打嗝、叹气、不看仆人、话音微弱等情态。这里有一

① 无垢花是印度教寺庙早上敬神仪式开始前须清除的信徒们此前献给神灵的花环或花朵。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, Delhi: Sri Satguru Publications, 2014, p.128。

首颂诗：

所有的疾病致死，应以肢体松弛和知根慢慢停止活动来表演。（86）

灾祸致死应以各种具体的方式进行表演，例如：武器打击致死，应表演突然倒地等情态；遭蛇咬和服毒身亡，应表演毒效发作的八个阶段：身体变瘦（kārśya）、浑身颤抖（vepathu）、内心灼烧（dāha）、打嗝（hikkā）、口吐白沫（phena）、脖颈破裂（skandhabhaṅga）、麻木僵硬（jaḍatā）、死亡（maraṇa）。这里有两首流传的颂诗：

毒效（vega）发作的第一阶段应表演身体变瘦，第二阶段应表演浑身颤抖，第三阶段应表演内心灼烧，第四阶段应表演打嗝，第五阶段应表演口吐白沫，第六阶段应表演脖颈破裂，第七阶段应表演麻木僵硬，第八阶段应表演死亡。[①]

① 印度古代医学（阿育吠陀）发达，婆罗多因此沾光不少。究其实，他关于毒性发作8阶段的叙述，很容易在梵语医学经典中找到线索。印度学者认为：“说到副吠陀，我们发现《阿育吠陀》（*Āyurveda*）在《舞论》中占有一席之地，这主要是指不定情（vyabhicāribhāva）的相关论述。按照《遮罗迦本集》（*Caraka*）和《妙闻本集》（*Suśruta*）的说法，某些疾病及其症状被运用于某些情感的典型状态上。《弓箭吠陀》用于表现战斗。《音乐吠陀》用于序幕表演，也以达鲁瓦歌（Dhruvā songs）的形式用在实际表演中，还用作各种动作的伴奏。《建筑吠陀》是剧场建造的必需。”参见G. H. Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra: With Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1975, p.2。印度古代医学名著《遮罗迦本集》提及人被蛇咬后毒性发作的一些症状，如恶心、呕吐、流口水、发烧和昏迷等。(VI.23.161-174) 参见 Priyavrat Sharma, ed. & tr. *Carakasamhitā*, Vol.2,Varanasi: Chowkhamba Orientalia, First Edition, 1981, Revised and Enlarged Edition, 2014, pp.381-382。另一部医学名著《妙闻本集》的《毒物篇》第4章将蛇分为5类共80种，眼镜蛇等三种毒蛇咬人后，会出现7个阶段的症状。以眼镜蛇咬人后为例，其毒性发作至死亡的7阶段症状分别是：血液变污，身体发烧，头重眼浊，流口水、反应迟钝、关节松弛，关节疼痛、打嗝、有烧灼感，身体发沉、腹泻、心痛、昏迷，腰背巨疼、无法行动、大量流口水、出汗、最后停止呼吸。（IV.9-10，39）参见 Priya Vrat Sharma, ed. & tr. *Śuśrutasamhitā*, Vol.3, Varanasi: Chowkhamba Visvabharati, Reprint, 2005, pp.36-43。由此可见，婆罗多所述毒性发作的8个阶段的表演情形，是在对古代医学经典重要论述进行艺术加工的基础上形成的。较为合理的结论或许是：婆罗多将《妙闻本集》等谈到的蛇毒发作7阶段说改编为8个阶段，以适应戏剧演出的需要。《舞论》第26章第105至107颂对毒性发作8阶段表演的叙述，也可按照同样的逻辑来理解。

这里还有两首阿利耶颂诗：（87-88）

遭到猛兽袭击致死，或遭武器打击致死，或从大象与马背、动物所拉车辆上摔下致死后，身体不应再表演任何动作。（89）[①]

因此，死亡产生于各种不同的情境，智者须以正确的语言、形体和动作进行表演。（90）

所谓的惧怕（trāsa）源自闪电、流星、打雷、暴风雨、阴云密布、看见鬼魂、猛兽吼叫等情由，应以身体蜷缩一团瑟瑟发抖、颤抖、瘫软、汗毛竖起、结结巴巴和嘟嘟囔囔等情态来表演。这里有一首颂诗：

惧怕产生于非常恐怖的巨大响声等情由，应以肢体松弛和眼睛半闭等情态来表演。（91）

所谓的思索（vitarka）源自怀疑、思量和置疑等情由，应以反复思考、确立概念、善存真言等情态来表演。这里有一首颂诗：

源自思考的思索，以怀疑为本质，应以摇头、眉毛和睫毛的颤动来表演。（92）

以上便是三十三种不定情。优秀的、普通的、平庸的男女演员们，应在正确的地点、时间与场合，在戏剧中表演之。这里有一首颂诗：

这便是三十三种不定情。接下来我将依次讲述各种真情（sāttvika）。（93）

① 这句的大意是，表演这几种致死动作后，躺在舞台上的演员应该一动不动，以体现死亡的真实效果。

有人在此问道："是否因为（演员在戏剧中表演的）其他情（情由、情态和不定情）缺乏sattva（真实性情），这些真情才称作sāttvika（真情）？"答曰：所谓的真情发自内心，它来自禅定之心。内心冥想沉思，方生真情。本性、汗毛竖起、流泪、变色等，并非其他（心力不济的）人可以模仿的。戏剧中表演的真情，因其模仿世人本性，遂为人欣赏。问："可否举例说明？"答曰：戏剧法（nāṭyadharmī）所表现的快乐或痛苦之情，便是例证。它们体现了纯真的感情，因此显得真实可信。问："所谓的痛苦以哀哭为本质，心无痛苦者如何表演？快乐以喜悦为核心，心无快乐者如何表演？"因其表现理想的真实性情（sattva），遂称真情。因此，对于真情，可以如此解说：心有痛苦者，可以表演流泪；心有快乐者，可以表演汗毛竖起。[①]

瘫软（stambha）、出汗（sveda）、汗毛竖起（romāñca）、变声（svarasāda）、颤抖（vepathu）、变色（vaivarṇya）、流泪（aśru）、昏厥（pralaya），这些是八种真情（sāttvika）。（94）

在八种真情中，出汗产生于愤怒、害怕、兴奋、害羞、痛苦、疲劳、激情（rāga）、苦行、受伤、操劳过度、困乏、暑季和挤压。（95）

瘫软产生于兴奋、害怕、患病、惊奇、沮丧、醉酒、愤怒，颤抖产生于寒意、害怕、兴奋、愤怒、触觉和衰老。（96）

流泪产生于喜悦、愤慨、烟熏、抹眼膏、打呵欠、害怕、悲伤、定睛凝视、寒冷、患病。（97）

变色产生于寒冷、愤怒、害怕、疲劳、患病、困乏、酷热，而汗毛竖起产生于触觉、害怕、寒冷、兴奋、愤怒和患病。（98）

变声产生于害怕、兴奋、愤怒、热病、患病、醉酒，而昏厥产生于疲劳、昏迷、醉酒、入眠、受伤、慌乱等。（99）

智者称其为八种真情。我将说明表现各种情和情由的动作表演。（100）

智者以一动不动、不动弹、呆若木鸡、没有意识、身体僵硬等表演瘫软。（101）

① "心有痛苦者，可以表演流泪；心有快乐者，可以表演汗毛竖起"也可理解为：心无真实痛苦，但可体验或模仿痛苦的演员，可以表演悲伤流泪的情景。心里不快乐的演员，同理可以表演喜悦。

应以拿起扇子、擦去汗水、盼望吹风等表演出汗。（102）

应以不停哆嗦、汗毛竖立和触摸身体等来表演汗毛竖起。（103）

应以声音中断或说话结巴表演变声，应以颤栗、震动或抖动表演颤抖。（104）

应以改变脸色、努力按压身体的血管脉搏（nāḍī）表演变色。（105）

智者应以揉眼、流出泪水表演流泪，应以停止动作、一动不动、屏住呼吸、倒在地上表演昏厥。（106）

我已如此解说了三类四十九种情。优秀的婆罗门啊！你们请听我讲述这些情如何运用于味。（107）

虚弱、疑虑、妒忌、疲倦、暴躁、做梦、入眠、佯装、颤抖，这些情可用于艳情味。（108）

所有（四十九种）情，除了懒散、凶猛、厌恶之外，均可用于艳情味。（109）

虚弱、疑虑、妒忌、疲倦、暴躁、做梦、入眠、佯装，这些情可用于滑稽味。（110）

忧郁、忧虑、虚弱、沮丧、流泪、痴呆、死亡、生病，这些情可用于悲悯味。（111）

傲慢、妒忌、勇猛、激动、醉意、愤怒、暴躁、喜悦，这些情可用于暴戾味。（112）

冷静[①]、勇猛、激动、愤慨、自信、凶猛、喜悦、疯狂、汗毛竖起、觉醒、愤怒、妒忌、满意、傲慢、思索，这些情可用于英勇味。（113-114）

出汗、颤抖、汗毛竖起、变声（gadgad）[②]、惧怕、死亡、变色，这些情可用于恐怖味。（115）

癫狂、疯狂、绝望、醉意、死亡、生病、恐惧，这些情可用于厌恶味。（116）

① 此处的asammoha（冷静）并未包括在前述的四十九种情中，或许是指不定情中的觉醒（prabodha）或自信（mati）。

② gadgad（变声），即svarasāda或svarabheda。

瘫软、出汗、慌乱、汗毛竖起、惊奇、激动、痴呆、喜悦、昏厥，这些情可用于奇异味。（117）

这些真情以各种表演为基础，戏剧表演行家们将其运用于所有的味。（118）

诗（戏剧）的表演，不能只表现一种味。如果各种情、味、风格、地方风格聚集一处、各显身手，那么，应该敲定哪一种是主味，哪一些是次味？（119-120）

与（戏剧的）主要情节（aṅgavastu）相关，并与情由、情态、不定情紧密结合的，便是主味（sthāyirasa）。（121）

主味的表演应充满真情，次味依托主味，因此仅以动作表演即可。（122）

单独一种味的表演，缺乏感染力，且在世间难寻。如努力将各种味混合表演，会感染观众。（123）

在戏剧表演中，常情、真情和不定情可以表现各种主题（artha）与情境（bhāva），它们是味的基础，因此应让男演员表演之。（124）

以上所述便是戏剧表演中的各种味和情。谁懂得味和情，谁就获得至高成就。（125）①

以上便是婆罗多《舞论》中名为《情论》的第七章。

① 婆罗多味论与《阿育吠陀》经典确实存在历史关联。这是因为，印度医学经典常常论及六味：甜（svādu）、酸（amla）、咸（lavaṇa）、辣（kaṭuka）、苦（tikta）、涩（kaṣāya）。《遮罗迦本集》关于味的性质和六味的特性叙述是：“rasa（味）是舌头所品尝的对象，它的成分是水和地，空等（其他三要素）造成了它的变化和特性。甜、酸、咸、辣、苦、涩，这些构成了六味的全部。甜味、酸味和咸味压过体风素，涩味、甜味和苦味压住胆汁素，涩味、辣味和苦味盖过了粘液素。”（I.1.65-66）参见 Priya Vrat Sharma, ed. & tr. *Carakasamhitā*, Vol.1, 2017, p.8。其他三要素指“五大”（地、火、水、风、空）中的火（tejas）、风（ākāśā）、空（vāyu）。该书还对 6 种主味和 57 种次味（anurasa）进行了详细的讨论。它认为，按照物质、地点和时间进行组合，甜味和咸味等 6 种主味可以组合为 57 种次味，从而在总数上达到 63 种之多。“由于 63 种主味和次味连续不断地组合，味的数量将达到无可计算的程度。因此，研究味的学者从应用的角度出发，列举了 57 种组合味和 63 种味。”（I.26.23-24）参见 Priya Vrat Sharma, ed. & tr. *Carakasamhitā*, Vol.1, 2017, p.179。其详细的组合排列法，与梵语诗律的组合排列并无二致。《妙闻本集》的相关论述是：“空、风、火、地、水，以逐次递增的方式，产生声、触、色、味、香。因此，味属水性。由于世间万物与五大（5 种要素）紧密结合、相互补充和相互融合，万物皆以五大的形式显形。由于某一要素突出或羸弱，遂以之命名。味确属水性，由于与其他四种要素结合，转化为 6 种主味：甜、酸、咸、辣、苦、涩。这些味相互结合，数目达到 63 种。地性与水性丰富，成为甜味；地性和火性丰富，形成酸味；水性与火性突出，构成咸味；风性与火性突出，形成辣味；风性与空性突出，构成苦味；地性与风性突出，构成涩味。其中，甜味、酸味和咸味可抑制体风素（vta），甜味、苦味和涩味可抑制胆汁素，辣味、苦味和涩味可抑制粘液素。”（I.42.1-4）参见 Priya Vrat Sharma, ed. & tr. *Suśrutasamhitā*, Vol.1, Varanasi: Chowkhamba Visvabharati, 2004, p.386。逐次递增的方式指的是：空中产生声，风中产生声、触，火中产生声、触、色，水中产生声、触、色、味，地中产生声、触、色、味、香。这里的解释参见 G.D.Singhal et. la, eds. & tr. *Suśrutasamhitā of Suśruta*, Vol.1, Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, Reprint, 2015, p.340, 脚注 1。稍后，该书该章指出：“这些主味相互结合，形成 63 种味。其中，两种主味的组合，形成 15 种次味；3 种主味的结合，形成 20 种次味；4 种主味的结合，形成 15 种次味；5 种主味的结合，形成 6 种次味；单个的主味，形成 6 种味；6 种主味合成 1 种味。”（I.42.12）参见 Priya Vrat Sharma, ed. & tr. *Suśrutasamhitā*, Vol.1, p.392。该书第 6 篇第 63 章对上述 63 种味的形成，作了更为具体的详细说明。《八支心要方》对上述 63 种味的具体构成和 6 种主味的主治功能，逐一作了具体阐释。（I.10.1-44）从这些相关的医学话语中，不难发现其 6 主味说和 63 味说与婆罗多的八味说和 49 情说，似乎存在诸多值得进一步思考和探索的空间。印度学者指出：“知根舌和作根生殖器的紧密联系，对于讨论味的本论著而言，具有直接的意义……值得注意的是，《阿育吠陀》中的味论完全以饮食为基础（参阅《遮罗迦本集》第 2 章），而庄严论（Alankara）中的味论纯粹是心理层面的理论，味也以喜悦为本质……婆罗多认为《阿育吠陀》的味论是庄严论中的味论起源，他只是重新强调传统的立场：知根舌头与作根生殖器彼此间联系紧密。”参见 R.K. Sen, *Aesthetic Enjoyment: Its Background in Philosophy and Medicine*, "Introduction," Calcutta: University of Calcutta, 1966, xx。无独有偶，中国古代医学经典也有以味言医的传统。例如，《黄帝内经 · 灵枢》“五味第五十六”涉及五谷、五菜、五果、五畜中的五种性味。后世对中药药理的阐述，也应用了五味走五脏的理论来说明药物的功能。这方面的相关叙述还可见于《黄帝内经 · 灵枢》的《五音五味》和《黄帝内经 · 素问》的《五运行大论》等篇。中国的医学五味说与印度的医学六味说值得比较。中国五味论多与农作物和水果等相关，带有更多的世俗色彩或实用营养学味道，而印度的六味论与五大（五种要素）论和三病素说等密切相关，带有更多的哲学思辨和形式分析色彩，进而向文艺理论渗透。

第八章　次要部位表演规则[①]

仙人们说：“承蒙恩惠，聆听您逐次解说有关情和味产生的一切情况后，我们还想知道行家们论述了多少种（主要的）表演方式？如何表演？表演可分为多少种？（1-2）

尊者啊！请您如实地告诉我们为了（表演取得）成功应采纳的一切表演方法。”（3）

婆罗多牟尼听到仙人们的话后，对其讲述四种表演：（4）

仙人们啊！我将按照规则，为你们详细解说（四种表演）。（5）

我们将讨论所谓的四种表演。什么是abhinaya（表演）？回答是：abhi是前缀，而词根nī意为“获得”，abhinaya由此而来。后缀ac位于abhi和nī二者之后。对词根及其涵义进行认真思考后，方可准确理解ahbinaya。这里有一首输洛迦诗：

> abhi置于动词词根nī之前，意思是指导（nayati）戏剧表演获得实在的意义，这便是abhinaya一词的由来。（6）

在戏剧中，手势（śākha）和主要部位（aṅga，主要肢体）、次要部位（upāṅga，次要肢体）的综合表演，表达各种各样的意义（artha，或译“主

① 关于《舞论》第八、九章，各本的基本内容大致相似，但其标题略有差异。《舞论》高斯本、迦尸本以及 K.D. 特里帕蒂等根据尼泊尔写本编订的《舞论》第一卷分别为“次要部位表演规则”和“手势表演”，孟买本分别为“次要部位的表演”和“主要部位的表演”，巴罗达本分别为“头部表演”（uttamāṅgābhinaya）和“主要部位的表演”，温尼本分别为“头部表演”和“手势表演”，P. 库玛尔编订本分别为“主要部位的表演”和“次要部位的表演”。从内容看，第八章主要讲述眼睛（次要部位之一）的表演，第九章主要讲述手（主要部位之一）的表演，因此，高斯本和孟买本、迦尸本等的标题更为合适。本章第 13 颂对主要部位和次要部位作了说明。

题”“对象”），这称为表演。（7）

再生族啊！戏剧有四类表演方式，它们是各种各样的戏剧形成的基础。（8）

诸位婆罗门啊！戏剧表演被分为四类：形体表演（āṅgika）、语言表演（vācika）、妆饰表演（āhārya）和真情表演（sāttvika）。（9）

我在前边已经讲述了真情和情。现在请你们先听我讲述形体表演。（10）

形体表演可以分为身体（śārīra）表演、面部表演及手势（śākha）、主要部位（aṅga）和次要部位（upāṅga）联动的姿势表演（ceṣṭākṛta）三类。（11）

整体来说，戏剧表演与头、手、臀（腰）、胸、肋（pārśva）和脚六种主要、次要的身体部位相关。（12）

头、手、胸、肋、臀（腰）和脚是六种主要部位（aṅga），而眼睛（netra）、眉毛（bhrū）、鼻子（nāsā）、嘴唇（adhara）、面颊（kapola）和下巴（cibuka）等是（六种）次要部位（upāṅga）。（13）

肢体表演（śākhā）、舞蹈表演（nṛtta）和含蓄表演（aṅkura），这三者被戏剧演员们视为戏剧表演的三大要素（vastu）。（14）[①]

身体各个部位的动作就是肢体表演（śākha）[②]，通过肢体表演传达意义，这是含蓄表演（aṅkura），而包含基本体式和组合体式的表演就是舞蹈表演。（15）

诸位婆罗门啊！请先听我讲述头部表演动作，它与面部表情相关，包含着各种情。（16）

头部表演动作分为十三种：点头（ākampita）、迅速点头（kampita）、摇头（dhuta）、迅速摇头（vidhuta）、摆头（parivāhita）、抬头（udvāhita）、低头（avadhuta）、偏头（añcita）、歪头（nihañcita）、侧头（parāvṛtta）、昂首（utkṣipta）、俯首（adhogata）、旋头（parilolita）。（17-18）

头部缓慢地低下再抬起，这是点头；快速而幅度很大的点头，这是迅速点头。（19）

① 根据《乐舞渊海》的描述，这里的肢体表演（śākhā）指哑剧式手势表演，而含蓄表演（aṅkura）指伴随声音的手势表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by Pushpendra Kumar, 2014, p.396。

② 高斯认为，根据《乐舞渊海》第 7 章第 36 至 38 颂，肢体表演指说话之前的手势表演，含蓄表演指说话之后的手势表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.152。

点头的动作表示暗示、教诲、询问、自然随和的谈话、命令。（20）

迅速点头的动作表示怒气、论辩、明白、确定、恐吓、患病、忍无可忍。（21）

头部缓慢地摇晃摆动，这叫摇头；头部快速摆动，这叫迅速摇头。（22）

摇头用于表达并不如愿、悲伤绝望、惊讶好奇、胸有成竹、斜视身旁、空无一物、禁止拒斥。（23）

迅速摇头用于表达寒冷、害怕、惊慌、焦虑与啜饮。（24）

头向左右两边连续摇摆，这是摆头；头突然向上扬起，这是抬头。（25）

摆头用于表达确认、惊奇、兴奋、忆念、焦虑、思索、取消和调情（līlā）。（26）

抬头用于表达傲慢、自信、仰视、自尊等。（27）

头部在一瞬间低下，这是低头，用于表达传递信息、呼唤别人、与人谈话、向人示意。（28）

脖颈歪向一侧，这是偏头，用于表达生病、昏迷、沉醉、忧虑、痛苦。（29）

双肩向上耸起，头颈向下歪塌，这是由女演员表演的歪头。它用于表达傲慢、调情、妩媚、冷淡、欣喜、想念、佯怒、瘫软、嫉恨。（30-31）

头脸转向一边的动作表演，就是侧头，用于表现侧脸和后望等动作。（32）

脸庞朝上，这是昂首，用于表现崇高之物和使用神圣的武器等。（33）

脸庞朝下俯视，这叫俯首，用于表达害羞、敬拜和痛苦等。（34）

头向各个方向转动，这是旋头，用于表达昏迷、患病、恶魔附体而致昏沉、嗜睡等。（35）

除了上述动作外，还有许多来自生活的头部表演方式，这些可由演员们依据现实生活的本质进行表演。（36）

我已经说明了十三种头部表演方式。接下来我将说明眼神（dṛṣṭi）的特征。（37）

美丽、害怕、嬉笑、悲伤、惊奇、凶暴、勇敢、反感，这些是表现味的眼神。（38）

用来表现常情的眼神是：深情、喜悦、悲恸、愤怒、骄傲、恐惧、厌恶、惊奇。（39）

虚静、阴暗、劳顿、害羞、倦怠、疑虑、沮丧、花蕾、蜷缩、焦愁、斜视、妩媚、思考、半蕾、慌乱、迷离、半闭、睁开、害怕、醉意，这二十种用于表现不定情的眼神与上述眼神一道，构成了所谓的三十六种眼神。（40-42）

我将讲述与种种情味相关的眼神的表演方式及其特征、功能。（43）

爱意浓浓、挑眉斜视，这是由喜悦和欢乐产生的眼神——美丽，它用于艳情味的表达。（44）

眼睑（puṭa）向上竖起，瞳孔（tāraka）放光，眼珠转动，这是表示害怕的眼神，用于恐怖味的表演。（45）

眼睑慢慢紧缩，眼珠微微转动，这是表示喜笑的眼神，用于表演戏弄要笑。（46）

上边的眼睑向下低垂，眼中含泪，眼珠因悲伤而停止转动，目光直视鼻尖，这是悲伤的眼神，用于悲悯味的表达。（47）

睫毛尖略略弯曲，瞳孔由惊奇而放大，眼睛迷人，睁大到极限，这是含有奇异味的眼神。（48）

眼珠狰狞、粗大发红、上移，睫毛静止，眉毛蜷曲，这是凶暴的眼神，用于暴戾味的表演。（49）

眼睛泛光、睁大、激动、严肃，眼珠位于眼眶中部且炯炯有神，这是勇敢的眼神，用于英勇味的表演。（50）

眼睑极度收缩，眼珠因厌恶而乱动，睫毛紧缩在一起，这是反感（含有厌恶味）的眼神。（51）①

① 另外两种版本在此句后插入这样一句："目光直视鼻尖，眼睛不眨，眼睑下垂，（瞳孔）半闭，这是寂静（śānta）的眼神。"这用于对第九种味即平静味的表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.6, VIII.54；Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.649, VIII.53。下边附录一些图片，以对印度男、女演员表演的 9 种味眼神（在婆罗多的基础上增加了平静味眼神）作一形象的说明。这些图片参见 C. Venugopalan Nair, *Mudrās in Bharatanāṭyam*, Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2011。下边附录的图为 9 种味眼神的系列表演，参见 Vidya Bhavani Suresh, *Understanding Koodiyattam*, Chennai: Skanda Publications, 2012, p.7。


图1. 艳情味


图2. 滑稽味


图3. 英勇味


图4. 恐怖味


图5. 悲悯味


图6. 暴戾味


图7. 厌恶味


图8. 奇异味


图9. 平静味


图10. 艳情味


图11. 滑稽味


图12. 暴戾味


图13. 英勇味


图14. 悲悯味


图15. 恐怖味


图16. 厌恶味


图17. 奇异味


图18. 平静味

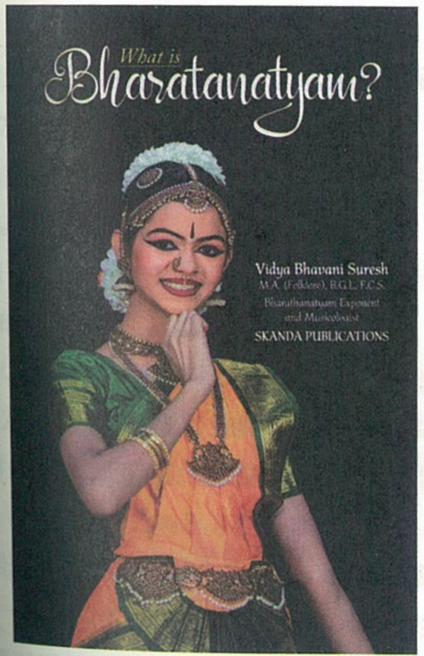


图19.《何谓婆罗多舞》书影



图20

上述眼神产生于各种味，具有其相应特征。接下来我将说明与常情有关的眼神。（52）

眼睛适度睁开，眼含甜蜜爱意，眼珠静止，眼含喜悦之泪，这是深情（snigdha）的眼神，产生于爱情（ratibhāva）。（53）

目光游离，眼含笑意，眼珠稍微收缩隐匿，不眨眼睛，这是喜悦的眼神，用于表演常情笑。（54）

眼睑上部微微低垂，眼珠游移不定，缓缓转动，这是悲恸的眼神，用于表演常情悲。（55）

眼睑胀大、静止，眼珠上翻、不动，睫毛弯曲扭结，这是愤怒的眼神，用于表演常情怒。（56）

眼珠睁大，眼睛张开，目光中流露出勇气，这是骄傲的眼神，产生于常情勇（utsāha）。（57）

眼睑因害怕而张开，瞳孔因害怕而睁大且游移不定，这是恐惧的眼神，用于表演常情惧。（58）

眼睑收缩但不扭结，眼珠半闭，避开眼前的对象，这是厌恶的眼神，它产生于常情厌（jugupsa）。（59）

瞳孔大张，双眼大睁，两边的眼睑保持静止，这是惊奇的眼神，用于表演常情惊（vismaya）。（60）

我已说明了各种常情眼神的特征，我还将说明各种不定情眼神的特征。（61）

眼珠和眼睑保持静止，目光平淡而内敛，控制对外部事物的体验感受，这是虚静的眼神。（62）

睫毛尖几乎不动，眼珠半闭，眼睑静止，这是阴暗的眼神。（63）

眼睑因疲倦而悬垂，眼角闭缩，瞳孔潜伏，这是表演劳顿的眼神。（64）

睫毛顶端略微蜷曲，眼睑上部因害羞而下垂，眼珠因羞愧而低垂，这是害羞的眼神。（65）

眉毛、眼睑和睫毛松弛垂落而疏于活动，瞳孔因倦怠而懒于转动，这是倦怠的眼神。（66）

目光忽而游移、忽而静止，眼睛忽而微睁、忽而睁大，瞳孔因惊惧而低沉，这是疑虑的眼神。（67）

眼睑张开，眼角弯曲，眼睛不眨，瞳孔几乎静止，这种忧郁的表演就是沮丧的眼神。（68）

下边的睫毛紧密抖动，上边的眼睑曲如蓓蕾，眼珠快活地忽闪忽动，这是花蕾的眼神。（69）

睫毛曲至顶端，眼睑收缩，眼珠紧缩下沉，这是蜷缩的眼神。（70）

眼珠转动迟钝，眼睑移动，显示烦恼和痛苦，这是焦愁的眼神。（71）

眼睑微缩下垂，眼珠隐而不显，目光迟滞，歪斜而视，这是斜视的眼神。（72）

目光甜蜜含笑，眼角收缩，眉毛抖动，昭示爱意，这是妩媚的眼神。（73）

眼睑上扬，若有所思，眼珠睁大，旋即沉落，这是思考的眼神。（74）

眼睑因喜悦而半开，瞳孔半张，缓缓移动，这是半蕾的眼神。（75）

眼珠转动，眼睑呈移动状，眼睛睁大，眼珠闪烁，这是慌乱的眼神。（76）

眼睑抖动，然后静止、下垂，眼珠上下转动，这是迷离的眼神。（77）

眼睑和眼角一道微缩，眼睛半睁半闭，眼珠不停转动，这是半闭的眼神。（78）

两边的眼睑张开，（睫毛）扬起，眼睛不眨，眼珠转动，这是睁开的眼神。（79）

眼睑因惊恐而上扬，眼珠因恐惧而颤抖，眼睛中央因恐慌而睁大，这是害怕的眼神。（80）

眼中的（瞳孔）转动，眼睛眯着，目光斜视，眼角张大，这是醉意的眼神，用于表演微醉。（81）

眼睑略微收缩，眼珠微动，睫毛微抖，这是半醉的眼神。（82）

眼睛乱眨或根本不眨，眼珠沉落，几不可见，目光向下，这是大醉（的眼神）。（83）

这些便是我所说明的产生于味和情的三十六种眼神。请听我说明（在表演中如何）运用它们。（84）

由味而生的眼神用于各种味的表演，由常情而起的眼神用于各种常情的表演。请听我说明各种不定情的眼神用来表演不定情的情形。（85）

虚静的眼神用于表演忧虑和瘫软，阴暗的眼神用于表演忧郁和变色。（86）

劳顿的眼神用于表演疲倦和出汗，害羞的眼神用于表演羞愧，倦怠的眼神用于表演疯狂、生病和虚弱，疑虑的眼神用于表演疑虑，沮丧的眼神用于表演绝望，花蕾的眼神用于表演睡眠、梦幻和愉悦。（87-88）

蜷缩的眼神用于表演妒忌、不愿正视、难以看见和眼痛，焦愁的眼神用于表演忧郁、受伤和苦恼。（89）

斜视的眼神用于表演妒忌、痴呆和懒散，妩媚的眼神用于表演满意和喜悦，思考的眼神用于表演回忆和思索。（90）

半蕾的眼神用于表演喜悦和因嗅觉、触觉而产生的快感，慌乱的眼神用于表演激动、慌张和困惑。（91）

迷离的眼神用于表演暴躁、疯狂、痛苦的折磨和死亡，半闭的眼神用于表演难以看见和认真辨识。（92）

睁开的眼神用于表演觉醒、愤慨、傲慢、凶猛和自信，害怕的眼神用于表演惧怕，醉意的眼神用于表演各种醉意（mada）。（93）

这些是我已说明的三十六种眼神，它们产生于各种味和情。（94）

请听我为你们说明（另外几种）眼神及眼珠、眼睑和眉毛的表演动作，它们均由各种味和情而生。旋转（bhramaṇa）、绕转（valana）、沉落（pāta）、颤动（calana）、收缩（sampraveśana）、侧移（vivartana）、上扬（samudvṛtta）、凸起（niṣkrāma）、自然（prākṛta）。[①]双眼珠圆溜溜地来回转动，这是旋转；绕转指眼珠以三角形般的路线流转；沉落指眼珠松弛；颤动指眼珠摇曳抖动；收缩指眼珠往里退缩；侧移指眼珠沿睥睨斜视的路径移动；上扬指眼珠向上移位；凸起指眼珠似欲走出眼眶；自然指眼珠呈自然状态。（95-98）

请听我说明上述眼珠的表演动作在味和情的表演中如何运用。眼珠的旋转、颤动、上扬和凸起用于表演英勇味和暴戾味，眼珠凸起和绕转用于表演恐怖味，眼珠收缩用于表演滑稽味和厌恶味，眼珠沉落用于表演悲悯味，眼珠凸起用于表演奇异味，眼珠呈自然状态用于表演其他各种情，眼珠侧移用于表演艳情味。（99-101）

① 另一种版本在此插入这样一句：“这些便是眼珠的九种表演动作。诸位婆罗门俊杰啊！请愉快地听我为你们解说它们的特征。”(VIII.98) 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.660。

眼珠动作本质上来源于世间行为，它们适用于所有的情的表演。（102）

接下来我将说明眼睛的八种目睹（darśana）方式：平视（sama）、斜视（sācī）、注视（anuvṛtta）、瞥视（ālokita）、回眸（vilokita）、侧视（pralokita）、仰视（ullokita）、俯视（avalokita）。平视指眼珠在水平位置且目光柔和，斜视指睫毛罩住瞳孔、目光斜视，注视指认真观察事物的形状，瞥视指突然看见某物，回眸指眼睛往后看，侧视指向两边观看，仰视指眼睛往上看，俯视指眼朝下看。这些便是与所有情味相关的观看方式。（103-107）[①]

① 南印度泰米尔纳德邦马德拉斯（金奈）的婆罗多舞表演艺术家帕德玛在自己的泰米尔语书中解说了婆罗多的 7 种目睹方式和一种称为闭目（nimilita）的眼神，并绘制了 8 幅示意图，按照 1 至 8 的顺序依次展示眼神的如下表演方式：平视、瞥视、斜视、侧视、闭目（取代了婆罗多的回眸）、仰视、注视、俯视。参见 Padma Subrahmanyam, *Bharatha Kalai Kotpadu*(in Tamil), Chennai: Vanathi Pathippakam, First Edition, 1985, 12th Edition, 2018, pp.54-57。



图1

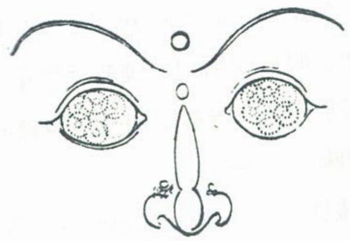


图2



图3



图4



图5



图6



图7



图8

请听我说明随眼珠动作而表演的九种眼睑动作：张开（unmeṣa）、并拢（nimeṣa）、睁大（prasṛta）、收缩（kuñcita）、平常（sama）、上升（vivartita）、震动（sphurita）、闭合（pihita）、刺激（vitāḍita）。上下两处的眼睑分开，这是张开；上下眼睑贴近，这是并拢；眼睑之间的距离拉长，这是睁大；眼睑向后退缩，这是收缩；眼睑处于自然状态，这是正常；眼睑往上移动，这是上升；眼睑颤动，这是震动；眼睑静伏不动，这是闭合；眼睑受到（外力）冲击，这是刺激。（108-111）

请听我说明眼睑与情味相关的动作表演：眼睑的上升、张开与并拢用于表演愤怒，眼睑睁开用于表演惊奇、喜悦和英勇，眼睑收缩用于表演嗅觉、味觉、触觉及不愿目睹之人（物），眼睑正常用于表演艳情味，眼睑震动用于表演妒忌，眼睑闭合用于表演做梦、昏迷、刮风、炎热、烟雾、下雨、眼膏、痛苦和眼病，眼睑受到刺激用于表演受到（外力）打击。以上便是眼珠和眼睑与情味相关的表演规则。（112-115）

请听我说明与眼珠、眼睑相关的眉毛（bhruva）的（七种）表演动作：上扬（utkṣepta）、下垂（pātana）、聚集（bhrukuṭī）、伸展（catura）、弯曲（kuñcita）、飞舞（recita）、自然（sahaja）。双眼的眉毛同时向上扬起或先后向上扬，这是上扬；一只眼的眉毛垂落或双眼眉毛先后垂落，这是下垂；从眉毛的根部上扬，这是聚集；眉毛微微地展开，优美地伸长，这是伸展；双眼眉毛同时或先后微曲，这是弯曲；一只眼睛的眉毛优美轻快地扬起，这是飞舞；眉毛保持着自然的状态，这是自然。（116-120）

接下来说明眉毛涉及情味的表演动作：眉毛上扬用于表演愤怒、思索、欲情（helā）、甜蜜（līlā），等等；在表演自然的（sahaja）观赏或聆听时，扬起一边的眉毛；在表演惊奇、喜悦和愤怒时，扬起双眉；眉毛下垂用于表演妒忌、厌恶、喜笑和嗅觉；眉毛聚集用于表演愤怒的情形和热烈；眉毛伸展用于表演艳情味、妩媚、温柔和触角；眉毛弯曲用于表演思念（moṭṭāyita）、佯怒（kuṭṭamita）、娇态（vilāsa）和兴奋（kilikiñcita）；眉毛飞舞用于舞蹈表演；眉毛处于自然状态用于通常情况的表演。（121-125）

这些便是我所说明的眉毛动作。请听我说明智者所认可的鼻子（nāsā）的六种表演动作：僵硬（nata）、放松（manda）、伸展（vikṛṣṭa）、吸气

（socchvāsa）、收缩（vikūṇita）和自然（svabhāvika）。鼻腔瞬间紧缩，这是僵硬；鼻腔回归安静状态，这是放松；鼻腔胀大，这是伸展；鼻腔吸入空气，这是吸气；鼻腔缩紧，这是收缩；鼻腔处于平常位置，这是自然。（126-128）

这些是鼻子动作的相关特征。请听我说明其具体的运用。鼻子僵硬用于表演断断续续的啜泣；鼻子放松用于表演忧郁、焦灼、忧虑和悲伤；鼻子伸展用于表演刺鼻难闻的气味、呼气、愤怒、害怕和痛苦；鼻子吸气用于表演嗅闻芳香的气味和深呼吸；鼻子收缩用于表演喜笑、厌恶和妒忌；鼻子处于自然状态，用于表演其他情景。（129-132）

阴沉（kṣāma）、胀大（phulla）、鼓腮（pūrṇa）、震颤（kampita）、绷紧（kuñcita）和放松（sama），这些是脸颊（gaṇḍa）的六种表演动作的特征。阴沉指脸色阴沉，胀大指脸颊胀大，鼓腮指脸颊鼓起，震颤指脸颊抖动，绷紧指脸颊（的肌肉）收缩，放松指脸颊处于自然状态。（132-134）

我已讲过了脸颊的动作特征。请听我说明其具体运用的情况。脸颊阴沉用于表演痛苦，脸颊胀大用于表演喜悦，脸颊鼓腮用于表演英勇和傲慢，脸颊震颤用于表演愤怒和喜悦，脸颊绷紧用于表演汗毛竖起（saromāñca）、触觉、寒冷、害怕与烦恼（jvara），脸颊放松用于表演其他各种情况。（135-137）

缩嘴（vivartana）、抖动（kampana）、翘嘴（visarga）、收缩（vinigūhana）、咬嘴（sandaṣṭaka）、闭嘴（samudgaka），这些是嘴唇（adhara）的六种表演动作。缩小口腔，这是缩嘴；嘴唇颤动，这是抖动；嘴唇向外凸起，这是翘嘴；嘴唇内敛，这是收缩；牙齿咬住嘴唇，这是咬嘴；上下嘴唇合拢，这是闭嘴。（137-139）

这些便是我所讲述的嘴唇的动作特征。请听关于它们的表演运用。缩嘴用于表演妒忌、痛苦、蔑视和懒散等，抖动用于表演痛苦、寒冷、烦恼、愤怒和吟诵等，翘嘴用于表演妇女的娇媚、冷淡、呼气和染唇；收缩用于表演全力以赴，咬嘴用于表演发怒，闭嘴用于表演同情、亲吻和迎接。（140-142）

以上便是我所说明的嘴唇的表演动作。请听我讲述下巴（cibuka）的（七种）动作表演：咬牙（kuṭṭana）、颤嘴（khaṇḍana）、闭嘴（chinna）、张嘴（cukṣita）、舔唇（lehana）、自然（sama）及与牙齿动作相关的咬嘴（daṣṭa）。此处解说下巴的动作特征。咬牙指上下牙齿相互碰撞，颤嘴指上

下唇反复闭合，闭嘴指上下唇紧闭，张嘴指上下唇明显地分开，舔唇指以舌舔舐嘴唇，自然指上下唇几乎并拢，而咬嘴则指牙齿咬住下嘴唇。以下为下巴的相关动作的具体运用：咬牙用于表演害怕、寒冷、衰老、生病、进食，颤嘴用于表演吟诵、学习、谈话和吃饭，闭嘴用于表演生病、害怕、寒冷、勤勉、怒目而视，张嘴用于表演打哈欠，舔唇用于表演贪婪，自然用于正常情况下的表演，咬嘴用于表演愤怒的动作。这些便是源自牙齿、嘴唇和舌头的下巴的表演动作。（143-149）

撇嘴（vidhuta）、斜嘴（vinivṛtta）、歪嘴（nirbhugna）、缩嘴（bhugna）、启唇（vivṛtta）、噘嘴（udvāhi），这些是嘴的（六种）表演动作。撇嘴指嘴巴斜着张开，斜嘴指嘴巴向前突出，歪嘴指嘴唇向下弯曲，缩嘴指嘴唇有些弯曲，启唇指上下唇张开，噘嘴指嘴唇上翻。（149-151）

撇嘴用于表演忌恨、妒忌、愤怒、蔑视、害羞等，由女演员表演；斜嘴用于表演阻拦和“不是这样的”之类的话语；歪嘴用于表演严肃认真的审视等；缩嘴用于表演害羞、苦行者的本相、忧郁、焦灼、忧虑和打招呼等；启唇用于表演喜笑、悲哀和害怕等；噘嘴用于表演女性的调情、“滚开”之类傲慢的话语和“绝非如此”之类的愤怒语言等。智者应在嘴的表演中，运用我已说过的平视、斜视等目睹方式及各种已分析过的眼神。（152-157）

接下来讲述四种脸色（mukharāga）：本色（svabhāvika）、白净（prasanna）、红艳（rakta）、暗黑（śyāma）。演员应在自然朴实的表演（svabhāvābhinaya）和平淡无奇的情境（madhyasthabhāva）中运用本色；白净的脸色运用于奇异味、滑稽味、艳情味的表演中；红艳的脸色运用于英勇味、暴戾味、悲悯味及醉意等（不定情）的表演中；暗黑的脸色运用于恐怖味和厌恶味的表演中。（157-160）

应该在表演与情味相关的对象时运用脸色。没有脸色的表演相伴，手势、主要部位、次要部位的综合表演即便养眼（śubha），也难以出彩。即使结合不多的一些脸色表演，形体表演也会魅力倍增。这就好比月亮点缀夜空，使之璀璨夺目。（161-163）

结合脸色的表演，眼睛的表演方可表达种种情味，戏剧表演正是立足于此。为表达情味，应该结合眼睛、嘴唇、眉毛和眼神而运用脸色表演。以上便

是与情味相关的脸色表演。再生族啊！接下来我讲述脖颈（grīva）的表演动作。（163-165）

水平（sama）、低垂（nata）、扬起（unnata）、侧歪（tryasra）、转动（recita）、收缩（kuñcita）、伸长（añcita）、旋转（valita）、前趋（nivṛtta），这些是脖颈的九种表演方式。水平指脖颈处于自然状态，用于表演禅定（dhyāna）、本相和吟诵；低垂指脖颈下沉，用于表演佩戴饰物和以手抱颈；扬起指脖颈随脸部上扬，用于表演向上看；侧歪指脖颈偏向一侧，用于表演肩扛重物和心中痛苦；转动指脖颈歪斜扭动，用于表演困惑、激情和舞蹈；收缩指脖颈弯曲，用于表演重物压头和保护脖颈；伸长指脖颈向前伸出，用于表演解开头发、束发、仰视；旋转指脸扭向旁边，用于表演扭过脖子往后看；前趋指脸向前方，用于表演走向自己的位置等。（166-171）

以上所述便是脖颈转动的种种表演方式，它们均旨在表达种种世间情境（lokabhāva）。脖颈的所有动作均以头部的表演为基础，而头部的动作又体现在脖颈的表演中。以上便是与头部和次要部位相关的动作特征。（接下来）请听我讲述其他主要部位的表演方式。（172-173）

以上是婆罗多《舞论》中名为《次要部位表演规则》的第八章。

第九章　手势表演 ①

以上便是我说明的次要部位的相关特征，它们涉及头、眼、眉、鼻、唇、颊的动作表演。（1）

我将讲述手、胸、肋、腹、腰、小腿（jaṅgha）、大腿（ūru）、脚的表演特征及其原理。（2）

我将说明各种手势在戏剧表演中的运用情况。请听我讲述它们是如何表演的：（3）

1. 旗帜式（patāka）、2. 三旗式（tripatāka）、3. 剪刀式（kartarīmukha）、4.半月式（ardhacandra）、5. 屈指式（arāla）、6. 鹦鹉嘴式（śukatuṇḍa）、7.握拳式（muṣṭi）、8.山峰式（śikhara）、9. 劫毕陀果式（kapittha）、10. 金钏式（kaṭakāmukha）、11. 针尖式（sūcīmukha）、12. 花萼式（padmakoṣa）、13. 蛇头式（sarpaśiras）、14. 鹿头式（mṛgaśīrṣa）、15. 椒叶式（kāṅgula）、16. 花蕾式（alapadmaka）、17. 机灵式（catura）、18. 蜜蜂式（bhramara）、19.天鹅嘴式（haṃsavaktra）、20. 天鹅翼式（haṃsapakṣa）、21. 钳形式（sandaṃśa）、22. 蓓蕾式（mukula）、23. 蜘蛛式（ūrṇanābha）、24.鸡冠式（tāmracūḍā），这些是二十四种单手势（asamyuta）。（4-8）②

1. 合十式（añjali）、2.鸽子式（kapota）、3.螃蟹式（karkaṭa）、4. 万字

① 高斯认为本章第 171 颂后半颂疑为晚期出现的后人添加的内容。阿迪耶将表示“手势表演”或“手势”的hastābhinaya称为mudrā。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.90。不过，《舞论》全书没有出现 mudrā 这一词汇。

② 高斯认为，单手势一般为单手表演，有时也以双手表演，但其名称不变，因为双手势始终以双手表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.172。这 24 种单手势各有其保护神（deity）、种姓或神灵果位（caste）、颜色。每一式都有一个神话的缘起。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, pp.171-173。

式（svastika）、5. 璎珞式（kaṭakāvardhamānaka）、6. 怀抱式（utsaṅga）、7.抱手式（niṣadha）、8. 秋千式（dola）、9.献花式（puṣpapuṭa）、10.海怪式（makara）、11. 象牙式（gajadanta）、12. 鹦鹉式（avahittha）、13. 增益式（vardhamāna，或译“吉祥式”），这些是十三种双手势（samyuta）。（8-10）[①]

请听我下边讲述的纯舞势（nṛttahasta）[②]：1. 方形式（caturaśra）、2.波浪式（udvṛtta）、3.平行式（talamukha）、4.万字式（svastika）、5.分离式（viprakīrṇa）、6.曲钏式（arālakaṭakāmukha）、7.回旋式（āviddhavaktra）、8.针尖式（sūcyāsya）、9.凌空式（recita）、10.半空式（ardharecita）、11.斜移式（utthānāvañcita）、12.萌芽式（pallava）、13.沉坠式（nitamba）、14.束发式（keśabandha）、15.蔓藤式（latākhya）、16.象牙式（karihasta）、17.曲翼式（pakṣavañcita）、18.亮翼式（pakṣapradyotaka）、19.金翅鸟式（garuḍapakṣa）、20.棍杖式（daṇḍapakṣa）、21.上旋式（ūrdhvamaṇḍalī）、22.侧旋式（pārśvamaṇḍalī）、23.中旋式（uromaṇḍalī）、24.轮回式（uraspārśvārdhamaṇḍala）、25.交叉式（muṣṭikasvastika）、26.莲花式（nalinīpadmakośaka）、27.嫩芽式（alapallava）、28.丰盈式（ulbaṇa）、29.优美式（lalita）、30.腕环式（valita）。以上这些便是我所讲述的六十四[③]种手势表演。请听我说明其动作特征。（10-17）

指尖伸直，指间并拢，大拇指弯曲，这是旗帜式（patāka）。（18）

行家应将手举至额头，以表演遭到打击、酷热难耐、驱赶、喜悦、洋洋自得等。（19）

（呈旗帜状的）双手并置，手指分开且舞动，以表演火焰、暴雨、急流和花雨坠落等。（20）

① 《舞论》高斯本缺少象牙式、鹦鹉式和增益式三式，现依据另外两种版本补译。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.19;Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, 2014, p.676。

② 高斯认为，纯舞势一般用于舞蹈表演，但在戏剧表演中，它也结合各种单手势、双手势进行表演，创造出装饰性、烘托性效果。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.173。

③ 从论述的内容看，应该是六十七式而非六十四式。相关解释，参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.678。

双手分开，以表演水池、鲜花、嫩草、在地面摆设物件等。（21）

双手分开，手指朝下，以表演关闭、开启、保护、斩断、紧压和隐藏（gopya）等。（22）

双手的手指朝下且上下舞动，以表演大风、激浪、潮汐冲荡等。（23）

双手挥舞摇动，以表演勇猛精进、数量巨大、人群众多、崇高、敲鼓和（鸟儿）展翅等。（24）

双手的手掌相互摩擦，以表演洗刷、压榨、研磨捣碎、托举山岳等。（25）

这些动作应由男女演员以手进行表演。接下来我将说明三旗式的特征。（26）[①]

手呈旗帜式，而无名指弯曲，这被视为三旗式（tripatāka）。请听其特征。（27）

旗帜式表演召唤别人、由上而下、送别、阻止、进入、升起、敬拜、举例、多方解说、触摸吉祥物、头戴吉祥物、裹头巾、戴头冠、遮掩耳鼻。（28-29）

呈三旗式的双手手指向下且上下舞动，以表演小鸟飞落、河流、蛇与蜜蜂等。（30）

呈三旗式的手的无名指可用于表演抹眼泪、点吉祥志、（在身体上）涂抹牛黄（rocanā）和触摸尘垢等。（31）

双手呈三旗式且相互交错呈万字状，表演向师尊长者行触脚礼。呈三旗式的双手合拢，表演结婚仪式。（32）

呈三旗式的双手分开，移至额头，表示国王现身。双手呈三旗式且水平交叉，表示海怪出现。（33）

双手呈三旗式，手心向背，表示苦行者现身；当其双手的手心相对时，则表示看见门扉。（34）

双手呈三旗式举至面部，手指上下舞动，以表演海中大火、战争和海怪显

① 新护认为，演员们表现的这些手势名副其实，如旗帜式便以关于旗帜的动作来表现。戏剧表演中的戏剧法，以人生世界为基础。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.680。

形。（35）

戏剧表演的行家们在戏剧中以这种方式表演猴子跳跃、波浪翻滚、风吹和女人的跳动等。（36）

演员的双手呈三旗式，大拇指相背，表示新月出现；如其大拇指相对，表示人们的行进。（37）①

在手呈三旗式的基础上，食指向中指背后伸出，这是剪刀式（kartarīmukha）。（38）

呈剪刀式的手掌心朝下，表示指路、以颜料染足、匍匐而行；呈剪刀式的手掌心朝上，表示咬、角、书写描画。（39）

呈剪刀式的手指向不同方向移动时，表示跌倒、死亡、犯错、回转、思虑、安置。（40）

行家们以单手或双手呈剪刀式，表示鹿、犛牛、水牛、神象、公牛、城门、山峰。（41）

大拇指与其他手指伸开，弯曲呈弓形，这是半月式（ardhacandra），下面说明其动作。（42）

半月式表示幼树新苗、新月、贝壳、水罐、手镯、破开、用力、苗条、喝水。（43）

半月式还可表示女子的腰带、臀部、腰部、脸部、象牙耳环、耳坠等。（44）

食指先弯曲成美妙的弓形，大拇指同样蜷曲，其余手指分开，朝上伸展，这是屈指式（arāla）。（45）

屈指式用于表示有情众生、自豪、勇力、坚固、美丽、神圣、稳重、祝福的言辞、其他种种有利的情形。（46）

屈指式也可用来表演女子束发和松开头发，表演她们打量自己全身的部位。（47）

手呈屈指式，指尖交叉，向右旋转，表示婚礼仪式和男娶女嫁。（48）

① 印度学者指出，喀拉拉（Kerala）地区对三旗式的解说与《舞论》不同，参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.682-683。

上述动作也可表示绕行、圆形物体、人群众多、在地上置放物件。（49）

上述动作也可表示招呼别人、阻止、谴责、责备、饶舌、擦汗、嗅闻香味、吉祥如意。（50）

前边已讲过三旗式手势，女演员应恰到好处地将其与屈指式结合起来进行表演。（51）

在屈指式基础上，无名指蜷曲，这是鹦鹉嘴式（śukatuṇḍa）。请听其表演特征。（52）

鹦鹉嘴式表示“不是我”“不是你”“别做”之类的意思，也表演招呼别人、送别和轻蔑地发声。（53）

手指弯曲伏入掌中，大拇指置于（四根屈指）之上，这是握拳式（muṣṭi）。（54）

握拳式用于表演打击、战斗、出去、挤牛奶、按摩、执剑、长枪、握棍、拿棒。（55）

在握拳式基础上竖起大拇指，这一手势被演员们称为山峰式（śikhara）。（56）

山峰式用于表示光线、鞭子、拘舍草（kuśa）、弓、投矛、掷枪、涂抹嘴唇、染足和抚弄乱发。（57）

在山峰式手势的基础上，食指蜷曲，大拇指按在食指之上，这是劫毕陀果式（kapittha）。（58）

劫毕陀果式用于表示剑、弓、神盘（cakra）、长矛、长枪、棍棒、刺枪、雷杵（vajra）、箭矢等各种武器以及真实的、有益的行为。（59）

在劫毕陀果式基础上，无名指和小指伸开、弯曲，这是金钏式（kaṭakāmukha）。（60）

金钏式用以表示祭祀、祭品、华盖（chatra）、以套索捕取、扇子、持镜、粉碎、捣碎、手执长棍、悬挂珍珠项链、佩戴花环、握住衣角、搅动、拔箭、采花、挥动长鞭、取出刺钩和绳索、女子现身。（61-63）

在金钏式基础上，食指伸直，演员们将此手势称为针尖式（sūcīmukha）。（64）

我将简要地说明食指（在下述动作中的）各种表演方式：竖起、弯曲、抖

动、摇动、忽起忽落、上扬、晃动不止。（65）

食指竖起且摇动，表示神盘、闪电、旗帜、花簇、耳饰、歪歪斜斜地行走、称道万事如意、幼蛇、萌芽、香料、灯火、串串蔓藤、发髻、坠落、弯曲和圆环。（66-67）

食指竖起，表示星星、鼻子、数目一、棍杖、棒子；食指弯曲且靠近嘴边，表示獠牙。（68）

食指转圈，表示掌控世间万物；食指落下，表示长久的学习与悠长的白昼。（69）

食指在面前弯曲，靠近嘴边，忽起忽落，表示（说出完整的）语句；食指竖起向上、摇晃，表示“不能……”和“请说……”之类的话语。（70）

食指摇动，表示愤怒的形象、出汗的样子、头饰、耳坠、腕环、脸部的饰物。（71-72）

食指靠近额头，表示“正是本人”之类的自负、指认敌人、发怒、挠耳询问“这是哪一个？”（73）

（持针尖式的双手的）食指并拢，表示相会；双手食指分开，表示别离；双手食指相互交错，表示纷争；双手食指相互挤压，表示捆绑。（74）

（持针尖式的双手的）掌心相对或相背，从右向左移动，然后分开，表示白昼结束；从左向右移动，然后分开，表示夜晚结束。（75）

手呈针尖式，食指向前移动，表示相貌、石头、漩涡、机关（yantra）、山岳；食指朝下，常常表示供奉食物。（76）

手呈针尖式，食指朝下，靠近额头，以表演湿婆的形象；食指举至（额头），并与之持平，以表演因陀罗的形象。（77）

双手呈针尖式，常以此表示满月的形状；手呈针尖式，贴近额头，以表示因陀罗旗升起。（78）

手呈针尖式，（食指）环绕旋转，以表示月亮的圆满；食指举至额头，以表示诃罗（湿婆）的（第三只）眼睛；食指与额头持平，以表示因陀罗的眼睛。（79）

包括大拇指在内的五指向上分开，指尖弯曲，但互不接触，这是花萼式（padmakoṣa）。（80）

花萼式表示获得吉祥果（bilva）和劫毕陀果、女子乳房的形状；花萼式的手指稍微弯曲，以表示握住果实、获得肉。（81）

手呈花萼式，表示敬拜神灵、奉献祭品、骨灰匣、新鲜饭团、花簇。（82）

双手呈花萼式，在手腕处交叉，手指舞动，双手分离，以表示青莲（kamala）和蓝莲（utpala）开放。（83）

包括大拇指在内的五指并拢，掌心凹陷，这是蛇头式（sarpaśiras）。（84）

蛇头式表示供奉祭水、蛇的爬行、洒水、相互挑衅、大象颞颥的激荡等。（85）

所有手指朝下，小指与拇指竖起，这是鹿头式（mṛgaśīrṣa）。（86）

鹿头式用于表示此时此地（iha）、现在、今日、能力、光彩、掷骰子、擦汗水、假装生气、拒绝恋人的爱抚。（87）

中指、食指和大拇指如同火葬场上的三簇神火升起，无名指弯曲，小指上扬，这是椒叶式（kāṅgula）。（88）

椒叶式的手指分开，以表示各种未成熟的小果实和女子在愤怒中说出的话。（89）

五指以掌心为基点，向各个方向旋转伸开，这是花蕾式（alapadmaka）。（90）

花蕾式用于表示阻止、“你属于谁”和“非也”之类的无意义言辞、女子的自我介绍。（91）

中间三指伸直，小指朝上并与之分离，大拇指处于三指之间（贴近中指），这是机灵式（catura）。（92）

机灵式用于表示政事、修养、戒规、聪慧、少女、病人、奸诈、赌博、语言得体、真理有益、平静。（93）

单手或双手呈机灵式，作幅度不大的旋转，以表示显豁明朗、思索、行走、考虑、羞怯。（94）

双手呈机灵式，以表示眼睛恰似莲花瓣和鹿的耳朵。（95）

机灵式用于表示调情、情爱、艳美、回忆、智慧、想象、宽容、繁荣、思维、希望、亲爱、思索、结合、洁净、聪慧、甜蜜、福田（dākṣiṇya，或译“敬

奉"）、温柔、美德、询问、生计[①]、合适、衣服、软草、少量、财富、贫穷、交欢、优点、缺点、青春、房屋、妻子、各种颜色。（96-98）

呈机灵式的手抬起，以表示白色；手旋转，表示红色和黄色；一只手按住另一只呈机灵式的手，表示蓝色。（99）

中指和大拇指顶端相交，食指弯曲，其余二指朝上分开，这是蜜蜂式（bhramara）。（100）

蜜蜂式用于表示采摘茎秆很长的红莲花、青莲花、耳饰。（101）

手呈蜜蜂式，伴随响声坠落，以表示谴责、权力、高傲、敏捷、节奏、信赖。（102）

食指、中指和大拇指如三堆祭火紧贴，其余二指伸展开来，这是天鹅嘴式（haṃsavaktra）。（103）

手呈天鹅嘴式，指尖微微抖动，独具特色地表演平滑、微不足道、懈怠无力、轻盈、解脱、柔和。（104）

小指朝上，大拇指蜷曲，中间三指同时屈伸，这是天鹅翼式（haṃsapakṣa）。（105）

天鹅翼式用于表演敬献祭水（nivāpa）、获得香料、漱口、接受婆罗门的食物、拥抱、极度瘫软无力相、极度兴奋状、触觉、（在身体上）涂抹檀香膏、按摩。它还可用于表演在女子双乳之间饱含情味地[②]进行的特殊欢爱（vibhramaveśaṣa）、内心痛苦、托起下巴。（106-108）

手先呈屈指式，然后并拢食指和大拇指的指尖，掌心微曲，这是钳形式（sandaṃśa）。（109）

依据经论的仪轨，包含情味的钳形式分为三种：手放在前边、放在嘴边、放在两侧。（110）

钳形式的手放在前边，表示采集花朵，编织花环，抓住草、叶、发、线，握住或拔除一支箭。（111）

① 此句中的"生计 (vārttā)"原文为 vārtā，但另一种梵文版写为 vārti（R.S. Nagar，IX.9）；"贫穷 (avibhava)"一词的原文为 abhivama。此处根据上下文语境译出其意。

② 新护认为，此处的"饱含情味地"指艳情味、滑稽味、悲悯味和奇异味等与不定情结合起来，进行表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by Pushpendra Kumar, p.360。

钳形式的手放在嘴边，表示从茎秆上采摘花卉、灯芯、（涂眼膏的）小棍、（将器皿）盛满、由于发怒而说出的"呸"等言辞。（112）

双手均呈钳形式，表示祭祀的圣线、财宝、穿孔刺洞、弓弦、精微、箭、目标、瑜伽、坐禅、少许。（113）

呈钳形式的手放于左侧，指尖微颤，以表演软和、非难、妒忌、有瑕疵的言辞。（114）

女子的手呈钳形式，表示描画、涂染眼睛、思索、从（树木的）茎秆上采摘嫩叶和提取红色树脂。（115）

在天鹅翼式的手势基础上，五指朝上，指尖一律并拢，这是蓓蕾式（mukula）。（116）

行家以蓓蕾式表演敬拜神灵、敬献供品、红莲与青莲的形貌、嫖客（viṭa）的亲吻、轻视、杂乱无章、进食、清点金钱、噘嘴、赠予礼物、迅捷、含苞欲放。（117-118）

在花蕾式基础上弯曲五指，形成蜘蛛式（ūrṇanābha）。它用于表演握住头发、接受窃物、搔挠头皮、麻风病（kuṣṭha）的症状、狮子和老虎等动物、抓住宝石。（119-120）

中指与拇指相交，食指蜷曲，其余二指按住掌心，这是鸡冠式（tāmracūḍā）。（121）

手呈鸡冠式，伴随声响坠落，以表示谴责、节奏、信任、迅捷和命名。（122）

鸡冠式也用来表示伽罗（kalā）、秒（kaṣṭha）、瞬间、刹那等时间单位，与少女谈话并向其发出邀请。（123）

（中间的）三指并拢、弯曲，拇指按在上面，小指伸展开来，这也是鸡冠式。（124）

利用这种鸡冠式，可以表示一百、一千乃至十万的金币（kanaka），手指如快速移动，可表示火花光焰和水滴。（125）

诸位优秀的再生族啊！我已经讲述了单手势，接下来我将为你们解说双手势。（126）

双手均呈旗帜式且合在一处，这是合十式（añjali），用于表演敬拜神灵、

礼敬师尊、迎接友人。（127）[①]

双手呈旗帜式，举于头部，以敬拜神灵；举于脸部，以礼敬师尊；举于胸部，以迎接友人；向其他人表达敬意，则无定规。（128）

（呈旗帜式的）双手的边缘相接，这是鸽子式（kapota）。请听其（表演）特征。（129）

鸽子式用来表演谦卑地走进某人、敬拜致意、与师长谈话。女子双手呈鸽子式，置于胸前且抖动，表示寒意和害怕。（130）

呈鸽子式的双手相交后分开，表示丧气话："无可奈何""无济于事"。（131）

双手指尖相互交错，这是螃蟹式（karkaṭa）。此处讲述其动作特征。（132）

通晓表演原理者以螃蟹式表演在甜蜜的爱情中抚摸肢体、醒来打哈欠、身材魁梧、支起下巴、手持贝壳。（133）

双手均呈屈指式，抬升至左手腕处交叉、展开，这是万字式（svastika）。（134）

双手从万字式分离，以表演方位、黑云、天际、森林、大海、六季、大地及其他各种幅员辽阔的对象。（135）

一手呈金钏式，与另一只呈金钏式的手在腕部交错、展开，这是璎珞式（kaṭakāvardhamānaka）。它用来表达与艳情味相关的主题和表示敬意的动作。（136）

双手呈屈指式，抬起，交叉放于胸前，这是怀抱式（utsaṅga），用于表示触觉的体验。（137）

怀抱式也可用来表示碾压、发怒、愤慨、按压、女子出于妒忌而产生的行为。（138）

一手呈蓓蕾式，另一手呈劫毕陀果式，交叉缠于其上，这是所谓的抱手式（niṣadha）。（139）

① 新护引述《鸠摩罗出世》第 2 章第 63 颂，将此式描述为 prāñjalih puṣpaketuh（合十式乃爱神式或花幢式）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.701。

呈抱手式的双手紧贴，以表示获取、接受、占有、契约、真话、简洁、精炼。（140甲）

左手握住右手的肘部，右手也抓住左手的肘部，右手还应紧握成拳，这是抱手式。请听其动作特征。（140乙）

抱手式可以表示毅力、沉醉、骄傲、优雅、焦灼、傲慢、自负、停止、瘫软、坚定等。（140丙）[①]

两边肩膀自然松弛，双手呈旗帜式悬垂，这一手势被称为秋千式（dola）。（141）

秋千式用来表演忙乱、沮丧、昏迷、沉迷、受挫、激动、患病、受武器打击而伤。（142）

双手呈前述的蛇头式，一手紧贴另一手的边缘，这是献花式（puṣpapuṭa，捧花式）。（143）

献花式用来表示接受并承载稻米、果实、鲜花、各种食物、引水、捧水。（144）

双手呈旗帜式，拇指伸开，一手的（掌心）叠放于另一只手的背上，这是海怪式（makara）。（145）

海怪式用来表示狮子、老虎、大象、鳄鱼、海怪、鱼及其他食肉动物。（146）

双手呈蛇头式，交叉放于两边的肩与肘之间的部位，这是象牙式（gajadanta）。我将说明其表演特征。（147）

象牙式用来表示迎娶优秀的新娘、负重太多、抱柱子、搬山运石。（148）

呈鹦鹉式的双手放于胸前，掌心朝下，逐渐弯曲，这是鹦鹉式（avahittha）。（149）

鹦鹉式被行家用来表演体弱乏力、唉声叹气、炫耀身体、身材苗条、焦灼不安。（150）

双手均呈天鹅翼式，掌心朝下，这是增益式（vardhamāna），它用来表演打开装饰有格子的窗户。（151）

① 这几句（即 140 甲、140 乙、140 丙三句）似乎是《舞论》几种版本的异文。

我简略地讲述了单手势和双手势的两种手势。它们可按既定规则随处表演。（152）[①]

单手势图（24式）



① 关于婆罗多叙述的单手势和双手势，印度学者有过许多图解，下边附录的便是其中一例。参见 G. H.Tarlekar, *Studies in the Nāṭyaśāstra*, 1975。这 37 种手势图，也可参阅黄宝生：《印度古典诗学》，第 155 至 166 页。



双手势图（13式）



依据其形态、动作、内涵、种类，智者在认真思考后，自己选择表演手势。（153）

没有哪一种手势不能用来表达戏剧主题（nāṭyārtha）。我已经解说了许多（与戏剧表演相关的手势的）特征。（154）[①]

① 手势不仅存在于舞蹈表演中，也存在于宗教仪式中；它不仅存在于印度教仪式中，还存在于佛教仪式中，后者更为世人、尤其是中国的佛教学者所知。李翎指出："手印，或手的姿态，是许多艺术都有表现的，比如印度教艺术、佛教艺术以及拜占庭基督教艺术等，人们相信，手势可以召唤出一种超自然的力量。佛教手印，就是通过固定的手势，表达一定的宗教含义，所以在佛教文化中赋予了双手十指以不同的意义。当然在印度文化中，手印不限于佛教，在许多传统艺术形式中都有表现，比如舞蹈、祭祀、冥想和宫廷生活中都有。当然，在佛教艺术中，手印发展出更加复杂的义理意义，尤其是密教神灵众多，其复杂的手印，大大丰富了手印的表现形式。无畏印、与愿印，是手印中最早、最常见的两个，早期佛造像反映了这一特点，除了表现佛陀初转法轮外，佛陀基本只表现这两个基本手印。" 参见李翎：《佛教造像量度与仪轨》，上海：上海书店出版社，2019年，第174页。印度学者指出，印度古代的密教手势即手印 (Tantra Mudras) 是宗教仪式的有机成分。在密教中，手印具有神秘的意义。密教的典籍分为印度教和佛教两类。印度教的密教典籍属于性力崇拜。密教手印指宗教祭祀仪式中手指的某种特殊姿势。根据密教的理论和实践，手印各有内涵。不过，表示密教手势的 mudrā 一词的运用范围没有超出宗教文献，但是，也有例外的情形，如晚期梵语乐舞论者以 mudrā 表示手势。根据不同的舞蹈姿势，密教手印也有变化。与舞蹈手势相比，密教手印在名称和运用上有相同的，也有不同的。总之，手印依据祭供目的而分类。参见：Maya Das, ed. *Abhinaya-candrikā and Odissi Dance*,Vol.2, Delhi: Eastern Book Linkers, 2001, pp.85-86。还有论者指出："这些密教手印（Tantra Mudrās）和戏剧手势的区别在于，前者在严格的私密状态下的表演带有某种特定的目的，它并非卖艺或展示。密教的手印（poses）包括一般的、特殊的、部分的、全体的四类。还有一种包括手指系列动作的花蔓印（mālāmudrā）舞蹈和戏剧中的手势和密教传统（Āgama tradition）运用的手印，不可能缺少相同点，因为二者均须运用手指。" 参见 C. Venugopalan Nair, *Mudrās in Bharatanāṭyam*, p.81。这实际上涉及手势表演的艺术性与宗教性融通，反映了古典舞蹈艺术演变为宗教仪式的历史轨迹。宗教仪式中的手势，一般称为 mudrā（手印、印）而非舞蹈表演的手势即 hasta 或 hastābhinaya。当然，印度古代乐舞论著作后来也以 mudrā 一词表示 hasta 指代的手势内涵。中国学者丁福保对手印的解释是："手指所结之印也。" 参见丁福保编：《佛学大辞典》（卷上），台北：新文丰出版公司影印，1978年初版，2008年第7次重印，第722页。mudrā 源自两个梵语词根：mud（喜悦）和 rā（赐予），意为驱除邪恶，赐予欢喜。另一种解释是，动词词根 mud 为欢喜之意，dru 为离开、驱赶之意。mudrā 一词是 mud 和 dru 这两个动词词根的致使形式（致使动词）或曰使役形式（使役动词）的派生词。新护在其宗教哲学著作代表作《湿婆教义光》（*Tantrāloka*）中列专章（共67颂）论述手印。他在其中写道："它以身体为途径（dehadvāra），赋予灵魂自我实现的喜悦，经论中称之为手印（mudrā）。"（XXXII.3）参见 Abhinavagupta, *Tantrāloka and Other Works*, Vol.8, tr. by Satya Prakash Singh and Swami Maheshvarananda, New Delhi: Standard Publishers, 2015, p.57。一些梵语工巧论著也涉及手印的运用，这反映了宗教祭祀仪式借古代工巧建筑艺术与舞蹈艺术的"联姻"而生存的智慧和策略。不过，是前者影响后者，还是婆罗多从历史悠久的祭祀仪式手势语中获得智慧启迪，这是一个需要深入思考的问题。例如，《工巧经奥义书》便提到5种祭祀手印：食指印（tarjanī-mudrā，uttādanī）、旗帜印（dhvaja-mudrā，prasāriṇī）、请召印（āvāhanī-mudrā，vara）、无畏印（abhaya-mudrā）、瑜伽印（yogamudrā）。参见 Alice Boner, Sadasiva Rath Sarma, Bettina Baumer, *Vāstusūtra Upaniṣad*, pp.101-102。

此外还有许多与戏剧主题表达相关的普通手势，它们可结合饱含情味的形体动作自由地表演。（155）

合理斟酌地点、时间、表演、对象后，男性和女性均可采用这些各具特色的手势。（156）

所有手势包含着情味，我将在此讲述它们的各种表演动作。（157）

行家们认可的（二十种）手的动作包括：举起（utkarṣaṇa）、曳拉（vikarṣaṇa）、拔出（apakarṣaṇa）、握住（parigraha）、提（抓）准（nigraha）、召唤（āhvāna）、驱使（nodana）、并拢（samśleṣa）、分开（viyoga）、保护（rakṣaṇa）、放开（mokṣaṇa）、投掷（vikṣepa）、摇晃（dhūna）、抛出（visarga）、威胁（tarjana）、切砍（chedana）、破开（bhedana）、弹指（sphoṭana）、按压（moṭana）、打击（tāḍana）。（158-160）

按照戏剧舞蹈的相关规则，手的体位（pracāra）可分三类：上位、侧位、下位。（161）

智者在表演所有手势动作时，应该借助于眼睛、眉毛、面部表情的烘托渲染（vyañjita）。（162）

行家根据通行惯例（lokopacāra）表演手势时，应注意考虑基本体式（karaṇa）、手的动作（karma）、站姿（sthāna）、手位（pracāra）、合适性与目的。（163）

表演上等人物的手势时，手应举至额头；表演中等人物的手势时，手举至胸前；表演下等人物的手势时，手放在下边。（164）

演员在表演上等人物时，动作不多；在表演中等人物时，动作适度；在表演下等人物时，动作繁杂。（165）

表演上等与中等人物时，应以手势暗示其相貌特征，至于下等人物的手势，则按日常行为与其本性进行表演。（166）

在其他一些场合，聪明的演员也可采用非同寻常的手势进行表演。（167）

绝望、昏迷、羞愧、反感、悲哀、苦恼、虚弱、睡眠、困惑、懒散、疲倦、愚痴、焦灼、恐惧、寒意侵袭、醉意、沉醉、迷狂、忧伤、苦行、坚韧、雨雪交加、囚禁、似鹿飞奔、梦呓、激动、指甲破裂，这些并非仅以手势进行表演，而是饱含真情地以蕴含情味的独特语调（kākuviśeṣa）进行表达。（168-171）

在语言表演中，演员的眼神（dṛṣṭi）须注视挥舞的双手，动作须有短暂的停顿，以清晰地表达对象的内涵。（172）

以上便是与各种表演相关的手势，接下来我将说明纯舞势。（173）

双手相对，呈金钏式，离胸八指（aṅgula），肘部和肩膀持平，这叫方形式（caturaśra）。（174）

双手呈天鹅翼式，像棕榈树叶般反复地一起一落，这是波浪式（udvṛtta）。（175）

呈天鹅翼式的双手组成平行式，双手（掌心）斜向而对，这是平行式（talamukha）。（176）

呈平行式的双手在手腕处交叉，形成万字状，这是万字式（svastika）；呈万字状的双手分开，则为分离式（viprakīrṇa）。（177）[①]

双手呈花蕾式，掌心上翻，形成花萼式，这叫曲钏式（arālakaṭakāmukha），或曰环钏式（arālakaṭaka）。（178）

双手依次触摸两边的肩膀、肘和手臂后，弯曲旋转，双手相抵，掌心相对，这是回旋式（āviddhavaktra）。（179）

双手呈蛇头式，手指水平伸展，拇指与食指相交，这是针尖式（sūcyāsya）。（180）

双手呈天鹅翼式，迅速旋转，掌心上翻，手指伸展，这是凌空式（recita）。（181）

左手呈平行式，右手呈凌空式，通晓舞蹈原理者称其为半空式（ardharecita）。（182）

双手呈三旗式，微微侧偏，肩膀和肘部随之侧移，这是斜移式（utthānāvañcita）。（183）

双手呈旗帜式，在腕部交叉，这叫萌芽式（pallava）；双手呈旗帜式，从肩头下沉到臀部，这叫沉坠式（nitamba）。（184）

双手从头顶发髻处移开，放在（头发）周围，精通手势表演的师尊视其为束发式（keśabandha）。（185）

① 此句后半部分的原文有脱漏。

双手往两边斜着伸出，这是舞蹈表演中的蔓藤式（latā）。（186）

一手呈蔓藤式，举起，向两边摇摆挥舞，另一只手呈三旗式，靠近耳边，这叫象牙式（karihasta）。（187）

双手呈三旗式，一手指尖放于腰部，一手指尖触及头部，演员们视此手势为曲翼式（pakṣavañcitaka）。（188）

呈曲翼式的双手交替触摸身体部位，这是亮翼式（pakṣapradyotaka）；呈亮翼式的双手平伸，掌心朝下，这是金翅鸟式（garuḍapakṣa）。（189）

双手呈天鹅翼式，再呈小指始屈式、小指始伸式，然后伸出手臂，这是棍杖式（daṇḍapakṣa）。（190）

双手在（身体）上边的部位旋转，这是上旋式（ūrdhvamaṇḍalī）；双手在身体两侧旋转，这是侧旋式（pārśvamaṇḍalī）。（191）

（双手旋转后），一手举起，另一手下沉至胸部旋转，这是中旋式（uromaṇḍalī）。（192）

一手呈花蕾式，一手呈屈指式，在胸前与侧腰反复旋转，这是轮回式（uraspārśvārdhamaṇḍala）。（193）

双手呈金钏式，弯曲，手腕交叉，旋转，这是交叉式（muṣṭikasvastika）。（194）

双手呈花萼式，手指分别表演小指始屈式（vyāvṛtta）和小指始伸式（parivartita），演员们称之为莲花式（nalinīpadmakośaka）。（195）

双手指尖表演基本体式中的食指始伸式（udveṣṭita），这是嫩芽式（alapallava）；双手向上展开、舞动，这是丰盈式（ulbaṇa）。（196）

双手在头部上方呈花蕾式舞动，这是优美式（lalita）；双手呈蔓藤式，在腕部交叉，这是腕环式（valita）。（197）

纯舞势专门用于基本体式的表演，演员们用旗帜式等表达对象。（198）

舞蹈表演可以根据表现对象而综合运用各种手势，这些手势因其在戏剧和

舞蹈中的重要性而得名。（199）[①]

舞蹈手势分为单手势与双手势。我将说明其基本指法（karaṇa）的情况。（200）

所有舞蹈手势的教导者应认真思考手势的四种基本指法（基本手法或手指动作）：首先是食指始屈式，其次是食指始伸式，第三种是小指始屈式，第四种为小指始伸式。[②]（201-202）

自食指起，（除拇指外的）手指依次向掌心内弯曲，这叫食指始屈式（āveṣṭita）。（203）

自食指起，（除拇指外的）手指依次向外伸展，诸位婆罗门啊，这叫食指始伸式（udveṣṭita）。（204）

自小指起，（所有的）手指依次向掌心内倾斜，这种基本指法叫作小指始屈式（vyāvartita）。（205）

自小指起，（所有的）手指依次向外伸展，诸位婆罗门啊，这种基本指法叫作小指始伸式（parivartita）。（206）[③]

在戏剧中运用的各种舞蹈手势，应该结合面部、眉毛、眼睛等部位的动作

---

① 婆罗多的手势论，特别是其关于单手势和双手势的相关规定，不仅影响了后人的舞蹈艺术理论，还对印度传统的几派古典舞蹈艺术产生了无比深刻而又持续至今的影响。这使《舞论》的影响由思想理论层面扩展至艺术表演的实践领域。这些古典舞中最有名的当属婆罗多舞。S.科塔莉(Sunil Kothari）认为，现今人们所熟悉的婆罗多舞是流行于南印度的一种舞蹈，以泰米尔人居住地的舞蹈为代表。婆罗多舞的表演包括戏剧、舞蹈、音乐、诗律（韵律）和眼神、手势等各部位的身体动作的协调与配合。它的舞蹈和戏剧表演与婆罗多《舞论》的规定相一致。“如果想正确理解婆罗多舞，必须懂得其他的艺术、尤其是音乐。舞蹈演员具有音乐的灵感，这与不懂音乐的人大不相同。婆罗多舞有许多的表述方式：肢体动作、手势语言、步伐体现的节奏，乐师和舞者所唱的歌曲。不过，最重要的是情感表达。”参见 Sunil Kothari, ed. *Bharata Natya: Indian Clssical Dance Art*, p.13。根据印度学者介绍，印度当代舞蹈艺术家仍在不断表演的 6 种古典舞即婆罗多舞、卡塔卡利舞、卡塔克舞、奥迪西舞、曼尼普利舞和库契普迪舞均有源自婆罗多《舞论》和喜主《表演镜》等的单手势、双手势表演。参见 Enakshi Bhavnani, *The Dance in India: The Origin and History, Foundations, the Art and Science of the Dance in India-Classical, Folk and Tribal*, "Prefaces," Bombay: Taraporevala's Treasure House of Books, First Edition, 1965, Second Edition, 1970。

② 此处译文对四种基本体式的方位判断，均以演员的右手为基准。

③ 译者此前将以上的四种基本指法（基本手法）即食指始屈式、食指始伸式、小指始屈式、小指始伸式分别译为：右起屈指式、右起伸指式、左起屈指式、左起伸指式。参见尹锡南：《印度古典文艺理论选译》，成都：巴蜀书社，2017 年，第 181 页；Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.719。

（karaṇa）进行表演。（207）

戏剧和舞蹈演员们指出了手臂（bāhu）的十种表演动作：斜伸（tiryak）、上举（ūrdhvagata）、下沉（adhomukha）、伸开（平伸）（āviddha）、分开（apaviddha）、旋转（maṇḍala）、交叉（svastika）、后屈（añcita）、弯曲（kuñcita）、侧伸（pṛṣṭhaga）。（208-209）

诸位婆罗门啊！我已简略说明手的基本动作的表演规则。下边我将解说胸、腹、肋的表演动作。（210）

以上是婆罗多《舞论》中名为《手势表演》的第九章。

第十章　身体表演[①]

胸部（uras）的动作表演有五种：屈胸式（ābhugna）、挺胸式（nirbhugna）、起伏式（prakampita）、抬胸式（udvāhita）、自然式（sama）。（1）

胸部微曲，后背挺起，肩膀微曲，呈放松状，这是屈胸式。你们应该了解它的运用。（2）

屈胸式用于表演慌张、沮丧、昏迷、悲哀、害怕、患病、伤心、感到寒冷、下雨、出于某种原因而害羞。（3）

胸部挺直，背部微曲，双肩平展、隆起，这是挺胸式。你们应了解其表演运用。（4）

挺胸式用于表演瘫软、愤怒、惊奇的眼神、说真话、傲慢自语、高傲自大。（5）

胸部不间断地上下波动，戏剧表演者视其为起伏式。（6）

精通戏剧者在下述场合表演起伏式：笑、哭、疲倦、害怕、叹息、喘气、打嗝（hikkā）。（7）

胸部向上抬起，这是抬胸式。它用于表演长久的叹息、仰视和打哈欠。（8）

整个身躯呈（纯舞势中的）平行式（IX：174）、庄严式，这是胸部表演的自然式。（9）[②]

① 由前所述可知，第十章的标题 Śārīrābhinaya（身体表演）依据内容也可理解为“身体次要部位的表演”。

② 依据印度学者 K.D. 特里帕蒂等出版的《舞论》编订本第一卷，该句可译为：“整个身躯呈庄严式、平行式，这是胸部依赖于本色表演（svabhāvābhinaya）的自然式。”（IX.9）Bharata, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, ed. by Kamalesh Datta Tripathi & Narendra Dutt Tiwari, 2015, pp.258-259. 婆罗多舞表演艺术家帕德玛在自己的泰米尔语书中解说了婆罗多的 5 种胸部表演，并绘制了 4 幅图例。它们依次为屈胸式（ābhugna）、挺胸式（nirbhugna）、抬胸式（udvāhita）、自然式（sama）。下边是相关附图。参见 PadmaSubrahmanyam, *Bharatha Kalai Kotpadu*(in Tamil), pp.40-43。


1. 屈胸式


2. 挺胸式


3. 抬胸式


4. 自然式

我已经详细地说明了各种胸部的表演动作，接下来我将说明肋部的表演特征。（10）

肋部的表演分为五种：弯曲式（nata）、抬升式（samunnata）、舒展式（prasārita）、旋转式（vivartita）、收缩式（apasṛta）。（11）

腰部微曲，一侧的肋部微曲，另一侧肩膀略微收缩，这是肋部的弯曲式。（12）

依据弯曲式，另一侧的肋部隆起，腰部、肋部、手臂和肩膀也相应地隆起，这是抬升式。（13）

双肋向两侧扩张，这是舒展式；臀部旋转，这是旋转式。（14）

双肋从旋转式恢复到原来的状态，这是收缩式。这些便是肋部的表演特征。请听其具体运用情况。（15）

弯曲式用于表演走近某人，抬升式用于表演身体退回，舒展式用于表演喜悦等，旋转式用于表演身体旋转。（16）[①]

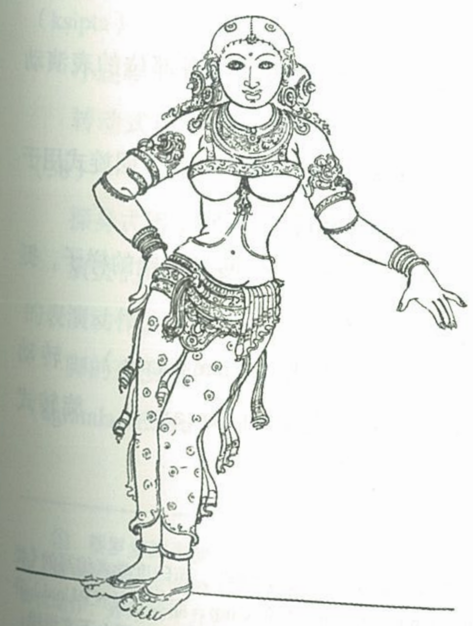
① 婆罗多舞表演艺术家帕德玛在自己的以泰米尔语写成的书中解说了婆罗多的5种肋部表演，并绘制了4幅图例。下边是相关附图。参见 Padma Subrahmanyam, *Bharatha Kalai Kotpadu*(in Tamil), pp.45-48。



1. 弯曲式



2. 抬伸式、隆起式



3. 舒展式



4. 旋转式

收缩式用于表演肋部恢复原状。这些便是肋部的表演动作。请听我讲述腹部（jaṭhara）的动作特征。（17）

腹部动作分为三种：扁平式（kṣāma）、收缩式（khalva）、隆起式（pūrṇa）。腹部细小，这是扁平式；腹部微曲，这是收缩式；腹部鼓凸，这是隆起式。（18）

腹部的扁平式用于表演笑、哭、叹气和打哈欠，收缩式用于表演患病、修炼苦行、疲倦和饥饿。（19）

腹部的隆起式用于表演吸气、粗壮肥胖、患病及暴饮暴食等。这些便是腹部的动作特征。请听腰臀（kaṭi）[①]的动作特征。（20）

腰臀在戏剧和舞蹈表演中的动作可分五种：侧旋式（chinna）、回旋式（nivṛtta）、旋转式（recita）、晃腰式（prakampita）、挺腰式（udvāhita）。（21）

腰身中部向一侧旋转，这是侧旋式；腰从身体的后边向前边旋转，这是回旋式。（22）

腰身向所有方向转动，这是旋转式；腰臀歪歪斜斜地迅速摆动、起伏，这是晃腰式。（23）

两边臀部缓慢地向上抬升，这是挺腰式。我已说明了腰臀部位的表演动作。请听其具体运用的情况。（24）

侧旋式用于表演身体用力（vyāyāma）、慌张忙乱、回首观看，回旋式用于表演腰臀从侧旋式恢复原状，旋转式用于表演腰身旋转。（25）

晃腰式用于表演驼背（kubja）、侏儒（vāmana）、低贱者行走的样子，挺腰式用于表演胖子的步态和女子的妖娆多姿。（26）

大腿（ūru）的动作表演可分五类：抖动式（kampana）、转动式（valana）、静止式（stambhana）、隆起式（udvartana）、旋转式（vivartana）。（27）

① kaṭi 一词在日本学者荻原云莱编纂的《梵和大辞典》中解释为“腰”，而印度学者编写的《梵英辞典》将其解释为 hip、buttock，高斯（Manomohan Ghosh）将之译为 hip，而温尼（N.P.Unni）将之译为 waist。由此可见，该词在《舞论》中或许主要指腰部与臀部之间的位置，依据上下文语境，译为“腰臀”“腰部”或“臀部”似不为过。

双脚的后跟（pārṣṇi）反复地上下颤动，这是大腿的抖动式；膝盖向内倾斜、转动，这是转动式。（28）

停止所有动作，这是静止式；在转动式基础上，双脚的膝盖继续用力快速转动，这是隆起式。（29）

双脚的后跟向内转动，这是旋转式。大腿的抖动式用于表演平庸人物的行为或恐惧。（30）

转动式用于表演女性悠闲自在的动作，而静止式用于表演害怕和绝望。（31）

智者将隆起式用于表演身体用力和刚舞，而旋转式用于表演慌张忙乱等导致的步履匆匆。（32）

演员可将现实生活（loka）中发现的其他情形纳入腿法进行表演。以上便是我所讲述的大腿的表演动作。请听我说明小腿的动作特征。（33）

小腿的动作分为五种：转动式（āvartita）、弯曲式（nata）、探身式（kṣipta）、抬腿式（udvāhita）、回旋式（parivṛtta）。（34）

诸位婆罗门啊！左脚向右侧偏移，右脚向左侧移动，这叫转动式。（35）

膝盖弯曲，演员们称之为弯曲式；两边的小腿伸出，这是所谓的探身式（kṣipta）。（36）

小腿朝上抬起，这是抬腿式；小腿向后转动，这叫回旋式。（37）

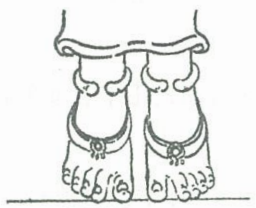
转动式用于表演丑角的行进步伐，而弯曲式用于表演各种脚位和坐姿。（38）

探身式用于表演身体用力和刚舞，而抬腿式用于表演快速行走。（39）

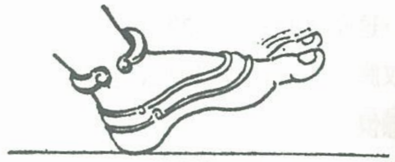
演员们可将回旋式用于表演刚舞等。以上便是小腿的动作。请听我讲述脚的表演动作。（40）

脚的表演动作可分五种：跺脚式（udghaṭṭita）、自然式（sama）、踮脚式（agratalasañcāra）、屈趾式（añcita）、屈掌式（kuñcita）。（41）[①]

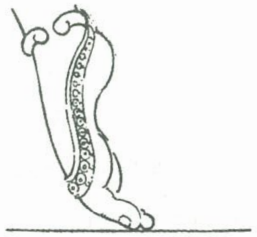
① 婆罗多舞表演艺术家帕德玛以《乐舞渊海》第 7 章为例，解说了 6 种脚位（《乐舞渊海》在《舞论》基础上增加了一种针尖式即 sūcī，原文参见该书 2011 版第 670 页，VII:314）和另外 7 种脚位动作，并绘制了几幅示意图。这些图例对于理解婆罗多的上述 5 种脚步表演（脚位）很有参考价值。这里附录的六图均为单脚动作，依次为自然式、屈趾式、曲掌式、针尖式、踮脚式、跺脚式。参见 Padma Subrahmanyam, *Bharatha Kalai Kotpadu*(in Tamil), pp.50-53。



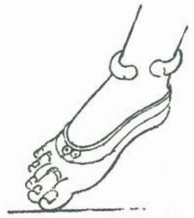
1. 自然式



2. 屈趾式



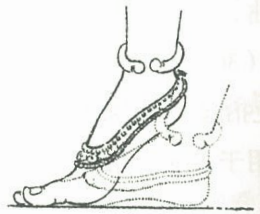
3. 曲掌式



4. 针尖式



5. 踮脚式



6. 跺脚式

脚掌前部立定，复以脚跟着地，这种姿势是跺脚式（udghaṭṭita）。（42）

跺脚式用于模仿（anukaraṇa）跺地式（IV.165）这一基本体式，可以匀速或快速表演一次或数次。（43）

双脚自然而匀称地站在地面，这是自然式，它用于表演自然的情形。（44）

在表演自然的情景时，双脚不动，但在表演各种舞蹈的基本体式和脚的舞动方式时，双脚转动。（45）[①]

抬起脚后跟，大脚趾展开，其他所有脚趾弯曲，这是踮脚式。（46）

踮脚式用于表演驱使、碾压、站立、粉碎、踩踏、旋转、投掷、各种舞动方式、脚跟受伤后行走。（47）

脚跟着地，前脚掌朝上伸开，所有脚趾弯曲，这是屈趾式。（48）

屈趾式用于表演前脚掌带伤而行、转身、跳跃、脚受伤、各种旋转动作。（49）

脚跟抬起，所有脚趾弯曲，脚的中间部分（脚掌）也呈弯曲状，这是屈掌式。（50）

屈掌式用于表演上等人物的步伐、转身、跳跃、跨步。（51）

在基本步伐（cārī）的表演中，演员们须同时采用脚、小腿和大腿的表演动作，因为在脚的表演中，包含了大腿和小腿的所有动作。（52）

大腿随脚的动作而行，它们二者的同步表演构成了脚的基本舞步。（53）

以上便是我所讲述的身体各个部位的动作特征。接下来我将解说基本步伐的具体情况。（54）

以上是婆罗多《舞论》中名为《身体表演》的第十章。

① 关于身体部位的四种舞动方式，或曰转动、旋转、过渡方式，参见第四章第 247 至 250 颂。

第十一章 基本步伐表演规则[①]

脚、小腿、大腿、(腰)臀同时表演的形体动作，叫做基本步伐（cārī）。(1)

基本步伐由规则限定，它与身体不同部位相关。各种基本步伐之间相互联系（vyāyacchanta），这叫系统表演（vyāyāma）。(2)

单脚的动作表演是单步（cārī），双脚的动作表演是双步（karaṇa）。(3)

几个双步的结合是结合步（khaṇḍa），三至四个结合步的汇合是组合步伐（maṇḍala）。(4)

舞蹈肇始于基本步伐，形体动作发端于基本步伐，投掷武器和战斗（的表演动作）亦复如是。(5)

戏剧中的一切言说皆以基本步伐为基础。缺少基本步伐，戏剧中的任何成分都将无法表演。(6)

因此，我将说明运用在舞蹈、战斗和行姿（步姿）表演的基本步伐规则。(7)

1.并足步、2.踮脚步、3.车轮步、4.增益步、5.青雀步、6.分脚步、7.羊嬉步、8.缚轭步、9.腾跃步、10.重叠步、11.摇曳步、12.诞生步、13.激流步、14.逆流步、15.迷醉步、16.沉醉步，这些便是十六种地面基本步伐。请听我讲述凌空步。(8-10)

1.跨越步、2.滑舞步、3.侧舞步、4.抬膝步、5.针尖步、6.脚镯步、7.秋千步、8.激舞步、9.婉曲步、10.波浪步、11.闪电步、12.火轮步、13.畏蛇步、14.鹿跃步、15.棍杖步、16.蜜蜂步，这些便是十六种凌空基本步伐。请听我说明其具体特征。(11-13)

双脚并拢，脚趾尖对齐，（演员）站在地上，这可视为并足步（samapāda）。(14)

① 高斯认为本章第 55 颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

一只脚呈踮脚式（X.46），（前脚掌）着地，靠近另一只脚并呈弧形；双脚分开后，另一只脚重复此一动作，这是踮脚步（sthitāvarta）。(15)

身躯下沉，单足伸出并呈踮脚式，胸部上扬呈抬胸式，这便形成了车轮步（śakaṭāsya）。(16)

左脚放在右脚的后跟处，右脚再往后退，[①]智者视其为增益步（adhyardhika）。(17)

右脚前伸，再往后退，左脚同时后退，再往前伸，这是青雀步（cāṣagati）。(18)

双脚并拢、分开，再以前脚掌踩击地面，这是分脚步（vicyava）。(19)

双脚呈踮脚式，反复地跳跃、落下，这是羊嬉步（eḍakākrīḍita）。(20)

两边的小腿交叉，形成万字式，大腿侧移，这是缚轭步（baddha）。(21)

一只脚呈踮脚式，后跟外展，另一脚的小腿微曲，大腿伸展，这是腾跃步（ūrūdvṛtta）。(22)

一只脚呈踮脚式，紧贴另一只脚的前掌或后跟，这是重叠步（aḍḍita）。(23)

模仿（脚的）舞动方式（recaka，IV.250），双脚向内、向外缓慢地转动，这是摇曳步（utsayandita）。(24)

一手呈握拳式，放于胸前，另一手随意挥舞，双脚呈踮脚式，这是诞生步（janita）。(25)[②]

一只脚向前跨出，距另一只脚五多罗，这是激流步（syandita）；另一只脚也向前跨出五多罗的距离，这是逆流步（apasyandita）。(26)

双脚呈踮脚式，身体用力，转动，再收回，这是迷醉步（samotsaritamattallī）。(27)

双脚转动，收回，双手表演食指始伸式，分开手指，这是沉醉步（mattallī）。(28)

以上便是表演战斗和各种舞蹈基本体式时的地面基本步伐。我将说明各种

① 新护在《舞论注》中认为，此处舞者退后一个半多罗（tāla）的距离。
② 参见前边第四章第 156 颂。

凌空基本步伐的特征。（29）

一只脚呈屈掌式，抬起，向前伸出，再落回地面，这是跨越步（atikrānta）。（30）

两边的大腿呈转动式，单足呈屈掌式，抬起，向旁边伸出，这是滑舞步（apakrānta）。（31）

单足呈屈掌式，抬膝至胸部，再以此足踩地，这是侧舞步（pārśvakrānta）。（32）

单足呈屈掌式，抬膝至胸部，另一足不动；另一足呈屈掌式，抬膝至胸部，单足不动，这是抬膝步（ūrdhvajānu）。（33）

单足呈屈掌式，伸出，抬升至另一膝之上，然后前脚掌着地，这是针尖步（sūcī）。（34）

单足呈屈趾式，后跟着地，前脚掌伸开，然后快速地踩向地面，这是脚镯步（nūpurapādika）。（35）

单足呈屈掌式，前伸，向左右两边摇摆，然后踩击地面，这是秋千步（dolapāda）。（36）

一足呈屈掌式，抬升，快速地放于呈屈趾式的另一足上，与其小腿相交，呈万字式，这是激舞步（ākṣipta）。（37）

呈屈掌式的单足，从万字式的顶端抬升，变为屈趾式，迅速踩击地面，这是所谓的婉曲步（āviddha）。（38）

一足呈屈掌式，再呈婉曲步，并与另一足的大腿相交（呈万字式），抬升，踩击地面，这是波浪步（udvṛtta）。（39）

一足弯曲，抬升至后背，触及头部，伸开，头向各方旋转，这是闪电步（vidyubhrānta）。（40）

一足伸至后背，移动并贴住后背，然后以后脚跟着地，这是火轮步（alāta）。（41）

单足呈屈掌式抬起，大腿、臀部和膝盖组成一个三角形，这是畏蛇步（bhujaṅgatrāsita）。（42）[①]

① 可与《舞论》第四章第 86 句描述的刚舞基本体式之一“畏蛇式”进行比较。

单足呈跨越步，跃起、落下，（另一足）呈屈趾式，小腿呈探身式，这是鹿跃步（hariṇapluta）。（43）

单足呈脚镯步，向前伸出，并快速地旋转，这是棍杖步（daṇḍapāda）。（44）

单足呈跨越步，抬起，（整个身躯）随臀部（trika）旋转而转动，另一足以前掌转动，这是蜜蜂步（bhramarī）。（45）

以上这些便是包含着种种优美的肢体动作的凌空基本步伐，它们可用于表演弓箭和金刚杵等武器的投掷。（46）

诸位婆罗门啊！在上述所有情形中，演员们的双手表演，应该视情况而先于、同步于或遵循双脚的动作。（47）

手随脚舞，臂随手动。脚的动作一开始，身体的次要部位随即开始表演。（48）

待基本步伐表演完毕，脚放在地上，手放于腰部。（49）

我已经说明了包含各种优美的肢体动作的基本步伐。我将说明投掷各种武器的脚位（sthāna，站姿）。（50）[①]

男演员们的六种脚位为：毗湿奴式（vaiṣṇava）、自然式（samapāda）、搅棒式（vaiśākha）、圆环式（maṇḍala）、展右式（ālīḍha）、展左式（pratyālīḍha）。（51）[②]

① 由此可见，所谓“脚位”或“站姿”也可译为“投姿”或“姿式”“造型”等。

② 下一页的插图，以当代印度舞蹈艺术家的表演说明六种脚位（站姿）（图 1 至图 6 依次为：毗湿奴式、展左式、自然式、搅棒式、展右式、圆环式）。参见 Sandhya Purecha, *Theory & Practice of Kalāsa Karaṇas & Sthānaka-maṇḍala Bhedā from Kumbharāja's Nṛtyaratnakośa*, p.110。由此可见，随着时间的推移，印度舞蹈艺术表演突破了《舞论》的一些严格规定，有所超越和发展。女演员表演男性角色的脚位或站姿，便是最佳的例子。



男性脚位（站姿）

双脚之间的距离为两个半多罗，一只脚正常站立，另一只脚斜向而立，脚趾朝外。小腿微曲，肢体呈自然放松的状态（sauṣṭhava），这是毗湿奴式。毗湿奴是这一式的保护神。（52-53）

利用毗湿奴式这一脚位，可以表演上等和中等人物发自内心的交流及从事各种活动。（54）

这一脚位还用于表演抛掷神盘、手拿弓弩、稳重而又亲昵的肢体调情、愤怒。（55）

另一方面，这种脚位还可表演因爱而怒（佯怒）、斥责、喜爱、激动、踌躇不安、妒忌、凶猛、忧虑、自信、回忆、沮丧、暴躁、傲慢、盼望、力量。这种脚位可用于表演艳情味、奇异味、厌恶味和英勇味突出的情境。（56-57）

双足并立，间距为一多罗，身体为自然舒展的放松状态，这是自然式。梵天为其保护神。自然式可用于表演接受婆罗门的祝福、描画鸟儿、择婿（vara）、充满好奇、站在空中的人、飞车中的人、天车中的人、湿婆派信徒、苦行者。（58-60）

双脚间距为三个半多罗，两股（大腿）间距为三个半多罗，两股下沉，双脚间呈三角形，外侧而立，这是搅棒式（或译“别枝式”）。它的保护神为室健陀（战神）。智者认为，这一式可表演骑马。搅棒式还可由演员们用于表演身体用力、退出、模仿大鸟、用尽全力拉开弓弩、（手足等部位的四种）舞动方式。（61-64）

因陀罗为圆环式的保护神。在圆环式中，双脚间距四多罗，双脚侧向而立，呈三角形，臀部和膝盖呈自然状。①这一式可用于表演使用弓弩、金刚杵等武器，骑大象，模仿大鸟。（65-66）

在圆环式基础上，右脚伸出，距左脚五多罗，这便形成展右式。楼陀罗是这一式的保护神。这一式用于表演相互交谈、愤怒、憎恨、勇士之间的角力、观察敌人、进攻、投掷。（67-69）

在展右式的基础上，右脚弯曲，左脚伸出，这是所谓的展左式。（70）

---

① 从表演效果看，所谓的圆环式其实是一种半蹲式或曰下沉式的脚位表演。与搅棒式大致相似，不同的只是手势表演而已。

展右式中握住的武器，在展左式中掷出。演员们应该利用展左式投掷各种武器。（71）

可以采取四种方式（nyāya）投掷武器（śastravimokṣa）：经典式（bhārata）、自然式（sātvata）、精湛式（vārṣagaṇya）、优雅式（kaiśika）。[①] 在经典式中，武器会伤及腰部；在优雅式中，武器会伤及脚部；在精湛式中，武器会伤及胸部；在自然式中，武器会伤及头部。从演员们运用武器的各种方式中，产生了种种基本步伐。（演员们）应运用各种方式投掷各种武器。[②]（72-74）

表演战斗的方式，遵循（手足等部位表演的）各种组合体式（aṅgahāra），而组合体式来自投掷武器的方式，表演武器投掷的方式就此产生。（75）

左手握住盾牌，右手拿着各种武器，开始表演。（76）

双手向前高举，然后收回，盾牌向两边不停挥舞。（77）

演员须将武器举过头顶挥舞，并举至面颊与肩膀之间进行击发。（78）

刀剑等利器（khaḍga）应再度优雅地举起，盾牌须再度举过头顶盘旋。（79）

如此思考如何运用武器的经典式后，我将说明运用武器的自然式的规则。（80）

在自然式表演中，运用（投掷）武器的动作相同，唯一的区别在于，自然式中的武器须举在背后进行表演。（81）

精湛式中的步姿与自然式中的动作相同，舞动武器和盾牌的方式也与自然

---

① 17 世纪的极裕仙人（Vasiṣṭha，或译“安住”）在《弓箭吠陀本集》中提及射箭的 5 种方式（dhanurvyāya，疑为 dhanurnyāya 之误）：“（弓弦）拉到发际（keśamūla），这是发际式（kaiśika）；拉到额头（śaraśṛṅga），这是额头式（sāttvika）；拉到耳边，这是靠耳式（vatsakarṇa）；拉到脖颈处，这是脖颈式（bharata）；拉到肩部，这是倚肩式（skandha）。这是所谓的 5 种（拉弓的）方式（vyāya，疑为 nyāya 之误）。在各种战斗中运用发际式，目标（lakṣya）在下时运用额头式，射杀坚固的目标时运用靠耳式和脖颈式，射杀远处的坚固目标时运用倚肩式足矣。”（I. 92-94）这说明，婆罗多论及的 4 种投掷或挥舞武器的方式，显然源自古代的箭术论著即弓箭吠陀。参见 Purnima Ray, ed. & tr. *Vasiṣṭha's Dhanurveda Samhitā*, Delhi: J.P. Publishing House, 2014, p.25。

② 值得注意的是，婆罗多此处关于投掷武器的四种方式的介绍，与《舞论》后边将要谈到的四种戏剧风格似乎存在某种内在的联系。《舞论》第 22 章中将戏剧风格分为如下四种：雄辩（bhāratī）、崇高（sāttvatī）、艳美（kaiśikī）、刚烈（ārabhatī）。他还为四种风格设计了神话来源：“雄辩源自《梨俱吠陀》，崇高源自《耶柔吠陀》，艳美源自《娑摩吠陀》，刚烈源自《阿达婆吠陀》。”（XXII.24）

式相似。（82）

不过，精湛式中的武器须举过头顶。将武器举至胸前与肩部，经典式的这一套路（pravicāra）同样适用于优雅式的表演，但在优雅式中，武器须举过头顶方可投掷。（83-84）

以上便是肢体可采用的优美动人的表演方式，可以利用这些方式表演弓、金刚杵等武器的运用（投掷）。（85）

在舞台上表演的战斗中，不应出现刺戳、劈砍、流血和真实的打击（vyaktaghātana）。（86）

智者认为，（舞台上的）武器运用，只能以象征（sañjñā）的方式进行表演，或按相关规则，以各种姿势表演劈砍。（87）

系统的基本步伐（vyāyāma）应以庄严式开头，以各种精彩的组合舞（aṅgahāra）表演，还应伴以节奏和音速均合适的音乐。（88）

系统表演基本步伐的演员们须得认真处理如何表演庄严式的问题，因为如无肢体的优美表演，戏剧和舞蹈将黯淡无光。（89）

身体静止，不弯曲，身形俊朗，无须拔高，双足不动，应如此表演庄严式。（90）

腰、耳、肘、肩、头呈自然状，挺胸，这是所谓的庄严式（sauṣṭhava）。（91）[①]

依据毗湿奴式脚位，一手放在腰间，一手置于肚脐，挺胸，这种身姿为四方式（caturaśra）。（92）

运用弓弩的方式包括四种：准备、持箭、瞄准、发射。（93）

准备就是挽弓，持箭就是取出箭来，瞄准就是搭箭上弓，发射就是射出箭支。（94）

在系统地表演地面基本步伐和凌空基本步伐时，智者应先在身体上涂油抹粥。（95）

地面是表演的根本，因此演员离不开地面。男演员应在地面大显身手，表演各种基本步伐。（96）

---

① 前边第四章介绍了庄严式（IV.62）。

为了精力充沛，演员们大快朵颐，按惯例享用令鼻、胃均感舒爽的美味佳肴与饮品。（97）

精力依赖于饮食，表演以精力为基础，因此，为了演出的成功，（演员们）须得认真对待饮食问题。（98）

身体不纯洁、太过疲劳、饥渴交加、喝得太多、吃得过饱，均不宜表演系统的基本步伐。（99）

智者认为，为了肢体表演取得成功，演员应以坚定而俊美的身形和宽阔的胸脯，表演系统的基本步伐。（100）

以上便是利用肢体表演各种基本步伐的动作规范。接下来我将说明各种组合步伐。（101）

以上是婆罗多《舞论》中名为《基本步伐表演规则》的第十一章。

第十二章 组合步伐表演规则

我已如此说明表演武器运用的各种基本步伐，现在请听我讲述由各种基本步伐构成的组合步伐（maṇḍala）。（1）

1.飞跃步、2.奇妙步、3.游弋步、4.穿针步、5.杖舞步、6.游戏步、7.火环步、8.曲针步、9.优美步、10.游荡步，这些是十种凌空组合步伐。（2-3）

1.蜂舞步、2.马跃步、3.旋舞步、4.风舞步、5.羊舞步、6.复沓步、7.轮舞步、8.丰盈步、9.碎舞步、10.雀舞步，这些是十种地面组合步伐。（3-5）

首先由右脚表演诞生步，并呈抬胸式，以（表演车轮步）；左脚表演火轮步，右脚呈侧舞步；左脚呈针尖步，右脚呈滑舞步；左脚呈针尖步，并旋转臀部，以表演蜜蜂步，右脚呈波浪步；左脚呈火轮步，转呈蜜蜂步；左脚再呈跨越步，右脚呈棍杖步。上述基本步伐的连续表演，便是组合步伐中的飞跃步（atikrānta）。（6-9）

首先由右脚呈诞生步，并呈（抬起脚跟的）踮脚式，左脚呈激流步；右脚呈侧舞步，左脚呈畏蛇步；右脚呈跨越步和波浪步，左脚呈火轮步；右脚呈侧舞步，左脚呈针尖步；右脚呈激舞步，左脚呈滑舞步，此外呈蜜蜂步和激舞步。上述基本步伐的连续表演，就是所谓组合步伐中的奇妙步（vicitra）。（10-13）

右脚首先表演抬膝步和针尖步，左脚呈滑舞步；右脚呈侧舞步，左脚呈针尖步，并扭臀呈蜜蜂步；右脚呈侧舞步，左脚呈跨越步；右脚呈针尖步，左脚呈滑舞步，并表演蜜蜂步。上述基本步伐的组合便是游弋步（lalitasañcara）。（14-17）

左脚呈针尖步，并扭臀呈蜜蜂步，右脚呈侧舞步；左脚呈跨越步，右脚呈针尖步；左脚呈跨越步，右脚呈侧舞步。这些构成了组合步伐中的穿针步

（sūcīviddha）。（18-19）

右脚先呈诞生步和棍杖步（daṇḍakrama），左脚呈针尖步，并扭臀呈蜜蜂步；右脚呈波浪步，左脚呈火轮步；右脚呈侧舞步，左脚呈畏蛇步和跨越步；右脚呈棍杖步，左脚呈针尖步，并扭臀呈蜜蜂步。这是组合步伐中的杖舞步（daṇḍapāda）。（20-22）

右脚首先呈诞生步，并呈踮脚式（nikuṭṭana），左脚呈激流步（āskandita）；右脚呈波浪步，左脚呈火轮步；右脚呈针尖步，左脚呈侧舞步；右脚呈激舞步，扭臀呈蜜蜂步、杖舞步，左脚呈针尖步，并扭臀呈蜜蜂步；右脚呈畏蛇步，左脚呈跨越步。这些基本步伐的组合便是组合步伐中的游戏步（vihṛta）。（23-26）

右脚首先表演针尖步，左脚呈滑舞步；右脚呈侧舞步，左脚呈火轮步，并以优美的步伐连续旋转，表演这两个基本步伐达五至六轮；右脚呈滑舞步，左脚呈跨越步和蜜蜂步。这些便是组合步伐中的火环步（alāta）。（27-29）

右脚先呈针尖步，左脚呈滑舞步；右脚呈棍杖步，左脚呈针尖步；右脚呈摆腰扭臀的蜜蜂步、侧舞步，左脚呈激舞步；右脚呈腾跃步，左脚呈针尖步，并转腰扭臀呈蜜蜂步、火轮步；右脚呈滑舞步，左脚呈跨越步。这些是组合步伐中的曲针步（vāmaviddha）。（30-33）

右脚首先呈针尖步，左脚呈滑舞步；右脚呈侧舞步、畏蛇步，左脚呈跨越步、腾跃步、火轮步；右脚呈侧舞步，左脚呈针尖步；右脚呈滑舞步，左脚呈跨越步；右脚呈激舞步。这些基本步伐的展开，便是组合步伐中的优美步（lalita）。（34-37）

右脚首先呈针尖步，左脚呈滑舞步；右脚和左脚均呈侧舞步；这些基本步伐均以旋转的方式连续表演；左脚呈针尖步，右脚呈滑舞步。这种组合步伐专为自然的步态而设计。戏剧表演者们将其命名为游荡步（krānta）。（38-40）

以上这些便是十种凌空组合步伐。接下来我将说明十种地面组合步伐。（41）

右脚先呈诞生步，左脚呈激流步；右脚呈车轮步，左脚向外伸展；转腰扭臀，右脚呈蜜蜂步，左脚呈激流步；右脚呈车轮步，左脚转身后呈滑舞步（apasarpī）、蜜蜂步和激流步。这便是组合步伐中的蜂舞步（bhramara）。

（42-44）

右脚先呈蜜蜂步，左脚呈重叠步；转腰扭臀，右脚呈蜜蜂步、车轮步和腾跃步，左脚呈滑舞步；转腰扭臀，右脚呈蜜蜂步、激流步（skandita），左脚呈车轮步，并呈踩脚式（sphoṭana）。这种为表演战斗而设计的基本步伐组合被命名为马跃步（āskandita）。（45-47）

右脚先呈诞生步，左脚呈踮脚式（nikuṭṭana）；右脚呈车轮步、腾跃步，左脚转身呈滑舞步和青雀步；右脚呈激流步，左脚呈车轮步；右脚先转腰扭臀呈蜜蜂步，左脚转身呈滑舞步。这些是组合步伐中的旋舞步（āvarta）。（48-50）

智者认为，先表演（六种脚位中的）自然式，双手伸开，掌心向上，连续表演食指始屈式和食指始伸式；（左手）放在腰间，右手伸出，表演小指始屈式；（右手放在腰间），左手表演食指始屈式；身体旋转，连续表演这一基本步伐。这些动作的连续表演，就是组合步伐中的风舞步（samotsarita）。（51-53）

双脚在地面表演穿针步和羊嬉步，并迅速转腰扭臀（以表演蜜蜂步）；转动双脚，连续表演穿针步和伸展式（apaviddha，IV.66），这就形成了名为羊舞步（eḍakākrīḍita）的组合步伐。（54-55）

右脚先呈跺脚式（udghaṭṭita，X.42），（小腿）据此呈转动式（āvarta）；右脚呈激流步，左脚呈车轮步；转身后，右脚呈滑舞步、青雀步，左脚呈重叠步；右脚呈滑舞步，左脚呈蜜蜂步；右脚呈激流步，并呈踩脚式（sphoṭana）。这些便是组合步伐中的复沓步（aḍḍita）。（56-58）

右脚先呈诞生步，并呈踮脚式、车轮步，左脚呈激流步；然后以此姿势转动双脚，连续表演车轮步。这些基本步伐的组合表演，便是组合步伐中用于表演战斗的轮舞步（śakaṭāsya）。（59-60）

右脚先呈诞生步和激流步，左脚呈滑舞步；右脚呈车轮步；双脚转动，连续表演这些基本步伐。这便是组合步伐中用于表演搏斗的丰盈步（adhyardha）。（61-62）

右脚先呈针尖步，左脚呈滑舞步；右脚呈畏蛇步，左脚也呈畏蛇步；连续表演（反复表演）畏蛇步。这便是组合步伐中用于表演搏斗的碎舞步（piṣṭakuṭṭa）。（63-64）

双脚向各方转动，反复表演青雀步，这便是组合步伐中用于表演搏斗的雀

舞步（cāṣagata）。（65）

我已概述各种基本步伐构成的组合步伐。接下来说明纯粹基本步伐。（66）

纯粹的基本步伐（组合）表演，便是所谓的自然式组合步伐（samamaṇḍala）。在此，演员们应在（表演）上师的教导下表演自然式组合步伐。（67）

以上便是先后用于表演战斗和（人与人）搏斗的结合步与组合步伐。行家们在器乐伴奏下，以优美的形体动作表演它们。（68）

以上是婆罗多《舞论》中名为《组合步伐表演规则》的第十二章。

第十三章 行姿表演[①]

我已说明由各种基本步伐系统表演构成的组合步伐。接下来我将说明与演员（角色）相关的行姿（gati，或译“步姿”）。（1）

在鼓等器乐的伴奏下，演唱与各种风格、节拍相协调的（序幕）前奏。演员们登场亮相前，演唱达鲁瓦歌（dhruvā）。撤下幕布，以便演员上场，激发各种情味。（2-3）

表演上等和中等人物的演员，脚位呈毗湿奴式，挺胸，（腰等部位）呈自然式，身体呈四方式（XI.92），肩部放松，不向上凸起，脖颈须如孔雀头部弯曲，耳朵至肩头为八指，下巴至胸部为四指，双手放于腰和肚脐处，即右手放于肚脐，左手置于腰间。（4-7）

（毗湿奴式脚位中的）双脚间距为两个半多罗，举足跨步的幅度应依据自己（脚的）尺度而定。（8）

或为四多罗（tāla）、二多罗、一多罗的长度。对天神和国王们而言，步幅为四多罗。（9）

对中等人物而言，步幅为二多罗；对女子、下等人物和湿婆派信徒而言，步幅为一多罗。就（其）跨步的时间而言，则有四伽罗、二伽罗、一伽罗之分。（10）

上等人物跨步的时间（步频）为四伽罗，中等人物为二伽罗，下等人物为一伽罗。（11）

精通戏剧者根据不同角色的本性，采用慢速、匀速和快速三种速度的行

① 高斯认为本章的第 146 颂后半颂、第 149 颂前半颂、第 150 和 156 颂、第 187 颂后半颂和第 188 颂前半颂、第 207 颂后半颂、第 212 颂后半颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

姿。（12）

上等人物的行姿为慢速，中等人物的行姿为匀速，下等人物的步频高且行姿为快速。应该根据人物的气质（sattva），运用三种步频。（13）

以上便是地面行走的步频（kalā）、步幅（tāla）和速度（laya）的相关规则。无垢者们啊！请听我解说表演行走的种种行姿。（14）

对上等人物自然状态下的行姿而言，应抬膝至腰部；如表演战斗中的行姿，应抬膝至胸部。（15）

在器乐伴奏下，演员以脚表演侧舞步和优美步，往舞台一角恰到好处地走上五步。（16）

然后，左脚前进，右脚转动，转向舞台另一角，再行走五步。（17）

左脚前进，右脚转动，面向鼓所在的地方（乐队席），再走五步。（18）

左脚前进，右脚转动，如此这般地行走之后，共得二十一步。（19）

在矩形舞台中，演员以正常的步姿往返行走；在三角形或方形舞台中，演员的行姿要契合三角形或方形。（20）

一个角色与其地位相等的角色一道行走时，（应根据其等级）表演四伽罗、二伽罗或一伽罗的速度。（21）

若与中等、下等角色一道行走，其步频要么为四伽罗，要么为一伽罗。（22）

智者认为，天神、檀那婆（dānava）、药叉、国王、蛇、罗刹行走的步幅为四多罗。（23）

其他居于天界的角色采用中等的步幅（二多罗），但对其中的高傲者而言，可以表演与天神相同的步幅（四多罗）。（24）

既然国王是凡人，（演员）为何要采用天神的行姿（表演）？答曰：国王们的行姿为何不能同于天神？（25）

在戏剧和舞蹈表演中，存在三类角色：天神、半神（divyamānuṣī）和凡人。（26）

天神的本质是神圣的（divya），国王的本性是半神的，而世人尽知的本性便是凡人的。（27）

正如吠陀和内明（adhyātma）[1]所说，国王乃天神附体，因此，（在舞蹈中）模仿天神的行姿表演国王无可厚非。（28）

以上为平常状态下表演行走的规则，它们并不适用于表演慌乱、疯狂和愤怒时的行姿。（29）

戏剧表演者知道，对所有角色而言，应根据其不同情况，确定上、中、下三种人物的行姿如何表演。（30）

应根据（角色的）不同情况，确定其行姿表演的节奏为四伽罗、二伽罗、一伽罗或半伽罗。（31）

上等人物的步频若为四伽罗，则中等人物的步频为二伽罗；若上等人物的步频为二伽罗，则中等人物的步频为一伽罗。（32）

若中等人物的步频为一伽罗，下等人物的步频为半伽罗。依照（不同）角色由高及低的不同行姿，步频的表演减半处理。（33）

上等人物的行姿不可用于表演中等人物，中等人物的行姿不可用于表演下等人物。（34）

烦恼、饥饿、修苦行而疲倦、恐惧、惊讶、佯怒、焦灼、艳情、痛苦、散步，在这些情况下，行姿为慢速，步频的表演超过四伽罗。（35-36）

不过，表演忧虑心态的步频为四伽罗。为情所苦、害怕、恐惧、激动、喜悦、匆忙、令人不快的消息、侮辱、令人惊奇的场景、紧急情况、搜寻敌人、犯错、追逐猛兽，在这些情况下，行姿表演的频率为二伽罗。（37-39）

在表演自由健康的爱情场景时，（演员）的行姿充满柔情蜜意。女侍引路，主角进入舞台。他先表演与戏剧主题相关的针尖步。他采用令人心旷神怡的香料装饰衣服，佩戴各式宝饰，还以各种各样芬芳的鲜花组成的花环为点缀。他呈优美步（lalita），以慢速表演跨越步、庄严式，速度和步幅适中。他始终保持手随脚动的姿态。（40-44）

打发走男侍后，男主角由女侍陪同上路。吹灭灯火，不佩戴过多的饰物，主角身穿与时令相契合的衣服，与女侍一道缓缓而行。在寻觅隐秘之爱

[1] 内明是印度古代宗教哲学知识（尤以印度教的经典如《奥义书》等为代表）的泛称。内明属于印度古代五明之一。婆罗门教以四大吠陀为内明，而佛教则以自己的经典教义为内明。参阅中印联合编审委员会：《中印文化交流百科全书》，北京：中国大百科全书出版社，2014 年，第 191 页。

（pracchannakāma）的过程中，主角屏声息气，徐徐而行。风声鹤唳，内心焦急，他环顾四周，东张西望，浑身颤抖，忧虑不安，步履蹒跚，跌跌撞撞。（45-47）

我将说明与众提狄（daitya）、众罗刹相关的暴戾味行姿（步姿）。诸位优秀的再生族啊！这种行姿只表现一种暴戾味。（48）

暴戾味据称有三种：化妆而来的暴戾味、肢体产生的暴戾味、天性产生的暴戾味。（49）

身体流淌鲜血，嘴上沾满鲜血，手上拿着一片（滴血的）肉，这是化妆暴戾味。（50）

身材粗壮，多头多手，全都举着各式武器，这是肢体暴戾味。（51）

眼睛血红，头发泛黄，肤色黝黑，嗓音怪异，高声呵斥他人，这是天性暴戾味。（52）

按规则说，暴戾味的行姿应如此表演：抬脚的高度为四多罗，跨出的步幅为三多罗。（53）

在令人反感的火葬场或残酷的战场上行走，这是用于表演厌恶味的行姿。（54）

脚步有时落在近处，有时踩在远处，（呈踮脚式的）双脚接连地（急速）落下，呈羊嬉步（XI.20）。（55）

双手随着（上述动作中的脚而）舞动，这是表演厌恶味的行姿。（56）

在表演英勇味的行姿时，双脚快速移动，表演种种包含攻击性动作的基本步伐。（57）

伴以合适的节拍和节奏，双脚急速表演侧舞步、婉曲步、穿针步。（58）

我已经按序讲述了上述主要由上等人物（角色）表演的行姿。接下来我将说明中等人物、下等人物表演的行姿。（59）

表演惊奇（奇异味）和喜笑（滑稽味）的行姿时，脚呈激舞步，也可以其他的（基本步伐）表演滑稽味的行姿。（60）

在悲悯味的行姿表演中，脚步缓慢，眼泪盈眶，肢体下垂，手则上下舞动，放声大哭。在表演新近遭受的打击时，双脚呈增益步，这便是女人和下等人物应表演的行姿。（61-62）

（在悲悯味的行姿表演中），上等人物应镇定沉着，眼中含泪，深吁长叹，仰天凝视。他不应表演庄严式。此处表演并无定则。（63-64）

懂得戏剧原理的人明白，中等人物的（悲悯味的）行姿表演也须按规则进行：当失去心爱的人或亲属时，中等人物猛捶胸膛，极为痛苦而至昏厥，行走时脚不能抬得很高；在表演遭受沉重打击时，双肩松弛，手臂悬垂，头部晃动，脚呈碎舞步。（65-66）

在遭受寒冷或大雨袭击时，女子或下等人物的行姿应由演员们如此表演：（67）

浑身哆嗦，肢体蜷缩，双手放在胸口，身体前倾，牙齿打颤，嘴唇抖动，下巴颤抖。表演寒意袭人时，行姿缓慢。（68-69）

对缺乏勇气的女性和下等人物而言，智者如此这般地表演其充满恐怖味的行姿：（70）

睁大眼睛，眼皮颤抖，脑袋急速摇摆，眼神惊慌，四处观望。（71）

双脚快速地表演碎舞步或缚轭步，双手呈鸽子式，头脑摇摆，嘴唇发干，蹒跚而行。（72）

（充满恐怖味的行姿）用于表演（主角）受到威胁或感到恐惧，还用于表演见到奇怪的事物或听到怪异的声音。（73）

男女（演员）均可表演激舞步，还可将脚步一时踩近，一时踩远，双脚接连快速落下，表演羊嬉步，双手随脚步的动作而舞。含有恐怖味的行姿应如此表演。（74-75）

诸位婆罗门啊！商人和大臣的行姿表演须浑然天成，双脚间距为两多罗，呈跨越步。（76）

左手掌心向上，呈金钏式，放于肚脐处；右手掌心向上，呈屈指式，置于两勒间（胸部）。（77）

在表演上述行姿时，肢体既不下垂，也不僵硬，更不可随意摇摆。（78）

诸位婆罗门啊！出家人、沙门与另外一些修炼苦行者的行姿表演，与那些恪守誓愿者（的行姿）相同。（79）

眼睛一动不动，只凝视一旬（yuga）[①]之内（的地方），意念专注，全身蓄势待发。（80）

思想集中，紧握林伽；或身披绛红色的袈裟。（81）

智者先表演并脚步，再呈自然式脚位，双手均呈机灵式，并伸出其中一只手。（82）

与表演相一致，（主角的）脸色安详宁静，肢体呈自然状态，表演行姿中的跨越步。（83）

上等人物中恪守大誓愿的林伽派[②]信徒（湿婆派）表演跨越步；反之，其他角色则表演与此不同的另一类行姿。（84）

对其他信徒而言，依据其戒律，可表演摄人心魄而又高尚的、动人心扉却又意蕴深刻的行姿。（85）

湿婆派信徒以富有活力的脚步，表演车轮步和跨越步。（86）

演员们以此表演在黑暗中行走的人（盲人）的行姿：双脚在地面上磨磨蹭蹭，徐徐而行，双手伸出探路。（87）

表演在战车上站立的人物，双脚应呈碎舞步。双脚先呈自然式脚位，再表演被战车载行。（88）

乘车人一手执弓，一手握住车辕；车夫则一手执鞭，一手握住缰绳。（89）

演员应在舞台上快速舞动，呈碎舞步，分别表演各种各样的车辆。（90）

（演员应）以激流步表演天车；欲登上车辆，身体呈上仰前倾状。（91）

如欲下车，则身体呈相反的动作；眼睛向下观看，（双脚）在舞台上呈（地面组合步伐中的）旋舞步。（92）

戏剧演员以自然式脚位和碎舞步表演天界行走。（93）

（主角）如从天界下凡，以各种形态的步姿进行呈现：挺直的、宽阔的、高的、低的、曲的、圆的。（94）

（主角）如从天界掉下，则以如下步姿进行表演：手臂呈（基本体式中的）伸展式，衣服凌乱，眼睛俯视地面。（95）

① 一旬等于四腕尺。

② 关于林伽派的解说，参阅邱永辉：《印度教概论》，北京：社会科学文献出版社，2012年，第330至331页。

在必要时，智者会表演登上宫殿（的台阶）、爬树、登山、趟河，或表演登上高处与下到低处。（96）

表演登上宫殿（的台阶时），演员的双脚呈跨越步，身体上仰，将脚放在阶梯上。（97）

从宫殿（的台阶）拾级而下时，演员身体微曲，一脚呈跨越式，另一脚呈屈趾式。（98）

登上宫殿的行姿表演也适用于表演登山，不过，肢体在登山的表演中向上伸展。（99）

双脚在攀登树木时，先后表演跨越步、（组合步伐中的）穿针步、滑舞步、侧舞步。（100）

（从树上）下来的行姿也用于表演进入河中，而我说过的从宫殿中拾级而下的行姿表演，只用于表演跨过河流。（101）

根据水的深浅，确定如何在水中表演行姿。如是浅水，则向上提起衣角；如是深水，则双手伸向两边。（102）

其中一只脚的趾尖微曲，如此可表演趟过河流；如被激流卷走，则向水平方向反复地伸开双臂排水，身体所有部位处于高度忙乱状态，口中含满了水。（103-104）

乘船出游，以颠簸摇晃的步姿进行表演。可以依据这一条规则，表演行姿。（105）

对其他行姿表演而言，也可按前述规则，以象征性手段（sañjñāmātra）进行表演。为何如此？答曰：如（戏中人物）死亡，难道演员也须死去？（106）

利用（作为道具的）钩子，可以表演大象；利用马笼头，可以表演马；利用缰绳，可以表演车乘；其他情况，也以这种（象征性手段）进行表演。（107）[①]

① 高斯依据新护的观点认为，这段文字说明印度古代戏剧舞台表演并不一定使用描摹背景的挂像或画幅。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.227.《火神往世书》也提到这一点。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.221。

乘马的行姿如此表演：（脚位）呈揽棒式，双脚疾步而行，反复跺脚。（108）

蛇的行姿应如此表演：双脚交叉呈万字状，双脚呈侧跨步，转动呈万字状的双脚。（109）

应以优美的行姿表演清客：双脚呈屈掌式，间距为一多罗，呈庄严式，手随脚动，先后呈金钏式和增益式。清客的行姿如此表演。（110-111）

至于内侍[①]，则按其年龄和境况的特点进行表演。精通表演者如此表演年轻内侍的行姿：（112）

单脚抬起半多罗的高度，（向前）跨步，举起双手，身体犹如在深陷的泥泞中行走。（113）

如是老年内侍，则应如此表演其行姿：身躯颤颤巍巍，抬脚十分缓慢，迈步气喘吁吁。（114）

表演瘦弱者时，步履缓慢；如表演患重病者或因修苦行而疲倦者，则应如此表演：走路气喘吁吁，腹部细小扁平，声音微弱，眼神黯淡，举手投足十分缓慢，身体颤抖，焦愁烦恼。（115-117）

远行者的行姿为：步伐缓慢，肢体蜷缩，揉搓膝盖。（118）

胖子的行姿如此表演：费尽全力，拖着身躯，缓慢抬脚，徐徐而行，喘着粗气，疲劳至极，汗如雨下，步伐凌乱。（119-120）

醉汉的行姿如此表演：如为微醉或中度醉酒者，其双脚摇摇晃晃，直往后退；如是状况不佳的大醉者，则应表演身体侧歪，双脚跌跌撞撞，脚步不听使唤。（121-122）

疯子的行姿应如此表演：（演员）采用很多基本步伐，模仿世间人们的行为，头发粗糙凌乱，浑身沾满灰尘；无缘无故地嘟囔，话语很多，荒诞怪异；不与人作伴，常常独自唱歌、大笑；或兴奋起舞，或敲击面前的物件而戏作乐声；有时快跑，有时静立，有时端坐，有时躺下；身披各种布条（cīra）为衣，将大路视为自己的居处；先呈脚镯步，再伸展双脚呈（组合步伐中的）杖

① 高斯认为，这里的“内侍”不该译为 chamberliain（内侍或管家），应该译为 armourbearer（军需官）。他还引用《政事论》（II.4.23）和《情光》的相关内容进行说明。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.228。

舞步，演毕缚轭步，呈万字式；随缚轭步的表演向四方旋转，向外转动，呈蜜蜂步，并到达舞台一角；扭臀转腰，双手呈蔓藤式，手随脚舞，但方向相反。（123-130）

残疾人为跛子、肢体有残缺者和侏儒三类，关于他们的行姿表演，旨在产生滑稽味。（131）

跛子的双脚总是显得僵硬，而第二类即肢体残缺者的脚呈踮脚式，身体由僵硬的双脚撑起。一足行走，一足支撑身体，他以单足支撑这种方式行走。右脚受箭伤后，跛子也以这种方式行走。肢体残缺者身体蜷缩，小腿呈弯曲式（nata），双脚呈踮脚式和屈趾式行走。侏儒的行姿为全身部位蜷曲，行走时既不迅疾，也不迈大步。（132-136）

丑角（vidūṣaka）的举手投足定会制造各种笑料，其充满滑稽味的行姿有三类：身体、语言与化妆所产生的（三种）滑稽味。獠牙、秃头、驼背、跛子、脸型怪异者登台亮相，就会产生身体滑稽味；迈开大步，像鸟儿一样一边行走，一边仰视俯瞰，这是身体滑稽味；言语毫无逻辑，空洞乏味，繁杂冗长，或污秽不堪，这是语言滑稽味；在身体皮肤上涂抹黑烟、灰尘和黄色液体等为装饰，诸位婆罗门啊，如此这般的效果便是化妆滑稽味。了解（角色的）本性后，演员应如实表演其所处情境。（137-142）

从（丑角）各种不同的状态，可以分辨出其行走的姿态。左手弯曲，右手呈机灵式，这是其自然式表演（vinyasya）。（这种表演还体现在），按照一定的速度和节奏，肋、头、手、脚依次连续低下或下垂。（丑角）如表演与上述行姿不同的自然行姿，反而显得荒诞。其笨拙地获取饮食的表演，也是此类行姿的体现。（143-145）

低贱的奴仆（ceṭa）具有各种本性，可谓平庸人物（adhama），他们的行姿可以如此表演：行走时，他们的腰肋、头部、手和脚低垂，眼神在各种对象上游来荡去。（146-147）

摩挲着衣服与饰物，反复地观看；伴随肢体的怪异动作，所悬垂的衣角与佩戴的花环也荡来荡去；高傲地迈着碎舞步（cūrṇapada）。国舅（śakāra）的行姿应如此表演。（148-149）

低种姓者的行姿如此表演：四下观看，肢体蜷缩，以免接触其他人。（150）

至于屠户（pulinda）和山民（śabara）等蛮族贱民（mleccha），则按其居住地域的习俗表演其行姿。（151）

至于鸟类、猛兽和牲畜，则按其各自的天性表演其行姿。（152）

至于狮子、熊和猴子的行姿，演员们应恰如其分地根据神力无比的毗湿奴曾经有过的（十大化身）进行如下表演：（153）

身体依据展右式，一手放于膝盖，另一手置于胸前，环顾四周，下巴靠近肩头。诸位婆罗门啊！双脚跨出的步幅为五多罗。（154-155）

演员们应在搏斗和登台亮相时，表演狮子等的行姿。（156）

在登台亮相表演坐骑时，应表演其他动物的行姿与脚位。（157）

智者如此表演人们的行姿。我在此没有提到的行姿，可从现实生活中领悟。（158）

接下来我将说明女性的行姿和形体动作。女子在行走或说话中表演的脚位有：展左式（āyata）、展右式（avahittha）和马跃式（aśvakrānta）。（159）

右脚呈自然式，左脚向旁边伸展，形成三角形，左腰上抬，这是展左式，用于表演呼唤、派遣、观察、忧虑和佯装（佯怒）。（160-161）

展左式这一脚位还用于表演：初次登台亮相、向舞台抛撒鲜花、由爱转怒、搅搓食指、禁止、傲慢、深不可测、沉默不语、保持高傲、遥望地平线。（162-163）

左脚呈自然式，右脚向旁边伸展，形成三角形，左边的腰上抬，这是展右式。（164）

展右式可用于表演女性人物之间自然的谈话、下决心、喜悦、思考、忧虑、娇媚、调情、优美、艳情味等的表现、注视（恋人走过的）道路。（165-166）

一脚抬起，另一脚呈踮脚式，并呈穿针步和婉曲步，这叫马跃式。（167）

（马跃式用于表演如下情形）握住树枝、采摘一束鲜花、平庸女性角色因种种目的而休息。马跃式这一脚位一直保持到动作表演开始。一旦舞蹈中的步姿表演开始，脚位表演便戛然而止。（168-169）

以上便是专为男男女女设计的脚位表演的规则。接下来我将说明与（女性

人物）本性相关的行姿。（170）

依据展右式脚位，左手指向下方，右手呈金钏式，放在肚脐上；然后，右脚以优美的姿态抬起一多罗的高度，并向左脚的外侧伸出；左手呈蔓藤式，右肋弯曲，右手置于肚脐处；右手呈穹窿式，左手呈食指始屈式；左脚向前跨出，右手呈蔓藤式；然后，优雅地抬头；身体微曲，行走五步。（171-175）

男演员们在舞台上表演行姿的规则，同样适用于女演员们的行姿表演。（176）

女演员的脚步不应持续六伽罗或八伽罗的时间，否则会感到难受。（177）

智者认为，以上便是青年女子表演的行姿。我将在此说明老年女性（sthavīyasī）表演的行姿。（178）

依据展右式脚位，左手放于腰间，右手呈屈指式，掌心向上，放于肚脐与胸脯之间。（179）

然后便缓缓而行，她们的身体既不松弛，也不僵硬，且不旋转。（180）

女仆的行姿应为活蹦乱跳地行走，身体微微上仰，（脚）呈婉曲步。（181）

依据展右式脚位，左手指向下面，右手呈金钏式，并放于肚脐处。（182）

太监（ardhanārī）的行姿是男角和女角的行姿混合，但其行姿颇具魅力（līlā），其肢体动作高雅迷人。（183）

我已在前边讲述了上等人物表演的行姿。女主角与下等人物（所用的时间）按依次减半的原则执行。（184）[①]

男性上等、中等与下等人物的行姿表演，也适用于女角以优美的步态进行表演。（185）

儿童可按照自己的意愿表演行姿，并不要求他们必须表演庄严式，也无陈规戒律。（186）

本质上说，第三类主角（太监）的动作与名相均非男角所属，应由没有男角气质（narasvabhāva）的女角以其行姿表演。（187）

男角、女角、饰太监的演员，如反串（viparyaya）角色，须摒弃自己（此前

① 设若上等人物表演所用的时间为单位一，则女主角表演的时间为其二分之一，平庸人物表演的时间为其四分之一。

扮演的角色的）本性，其行姿等须在此时产生变化。（188）

如表演假扮、游戏甚或欺骗作弄，女角可表演男性的特征，男角亦可表演女性的特征。（189）

欲饰男角，女角须表演坚定、高尚、勇猛、智慧的一面，像男角一样穿衣、说话和举手投足。（190）

像女角一样穿衣、说话、观看或回避观看，行姿显得优雅柔和，节奏缓慢，男角以这种方式表演女角的情状。（191）

至于无种姓的女子或来自屠户世家与山野蛮族的女子，则须依据与其种姓相符合的行姿进行表演。（192）

至于恪守誓戒、修炼苦行、身为林伽派或属于天界的女子，须呈并足步，以表演其（行姿）。（193）

精通戏剧的表演者明白，不可让女角表演动感强烈的组合体式和各种基本步伐、组合步伐。（194）

接下来讲述男角、女角各具特色的坐姿（āsana）的规则，这些坐姿与其种种情感有关。[①]（我还将说明）种种躺姿（的表演规则）。（195）

在自然式（svastha）坐姿中，双脚自然松开，呈屈趾式，臀部微抬，双手放在臀部两侧。（196）

在沉思式（sacinta）坐姿中，一足伸开，另一足放在座位上，头偏向一侧。（197）

在悲伤、焦愁的坐姿表演中，（演员）双手托腮，头靠近肩头，感官思维仿佛停止了活动。（198）

当（主角）处于迷惑、昏厥或醉意的状态时，其坐姿如此表演：双臂松弛着伸出，身体东倚西靠。（199）

人在生病、羞愧、睡眠、沉思入定时，其坐姿如此表演：全身缩成一团，

① 婆罗多的坐姿后来被瑜伽练习者艺术地化用，从而成为当今中国瑜伽练习者所谓的“体式”。这虽是婆罗多所无法预见的，但也是《舞论》对于瑜伽这门独具印度特色的古代技艺的一大贡献。不仅如此，坐姿的概念还进入某些工巧艺术论著中。例如，《工巧经奥义书》提及6种祭祀仪式上运用的坐姿：安乐坐（sukhāsana）、高下坐（viṣamāsana）、万字坐（svastikāsana）、瑜伽坐（yogāsana）、雄鸡坐（kukkuṭāsana）、吉祥坐（saumyāsana）。参见 Alice Boner, Sadasiva Rath Sarma, Bettina Baumer, *Vāstusūtra Upaniṣad*, pp.106-107。

伏在双脚与膝盖之间。（200）

为祖先敬献祭水、在黎明时分吟诵咒语、行漱口净齿礼，这些场合的坐姿为：挺腰抬臂，臀部与脚后跟并拢。（201）

依据上一坐姿，单膝落下，跪于地面，以表演抚慰恋人或向火中（火神）献祭品等。（202）

脸朝下看，双膝跪地，以表演如下坐姿：敬拜神灵，安抚发怒者，承受巨大悲伤，见到死人，见到恶人、贱人与乞丐而害怕，举行祭礼，侍奉（主人）。（203-205）

牟尼（仙人）在持戒修为时，也须按仪轨表演其坐姿。在戏剧表演中，赐座的仪轨多种多样。（206）

男角与女角的座位分为外部的、内部的两种。内部的座位涉及王宫，外部的座位涉及王宫以外。（207）

诸位婆罗门啊！（饰演）天神和国王者应以狮子为座，而以棍杖为祭司和大臣之座。（208）

军队统帅和太子应以削平了的树桩为座，婆罗门应以木头[①]为座，其他王子则以布团为座。（209）

以上便是王宫中座位安排的相关仪轨。接下来我将在此说明给女角们安排座位的规则。（210）

王后应以狮子为座，嫔妃应以削平的树桩为座，祭司和大臣的妻子应以棍杖为座。（211）

商人之妻应以布料、皮革或布团为座，婆罗门或出家人之妻应以木板为座。（212）

诸位婆罗门啊！吠舍种姓的女子应以枕为座，其余的女子应席地而坐。（213）

以上便是为王宫内外人物而设计的（安排座位的）规则。如表演在自己家中，则可随便选用坐具。（214）

① 此处表示婆罗门座位的梵文为 muṇḍāsaha，但与前文重复，因此依据其他版本（参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.810, XIII.205），将其改为“木头”（kāṣtha）译出。

持戒修行的牟尼们和林伽派（湿婆派）信徒们，均按其恪守的戒律确定其座位安排的规则。（215）

举行火祭仪式或向祖先供奉祭水时，应以削平的木棒、俱舍草垫（vṛṣī）或藤条为座。（216）

至于出身高贵且知识渊博的尊者，国王应给予款待，安排合适的座位。（217）

对于地位相当者，应提供与自己同等规格的座位；对于地位一般者，安排一般的座位；对于地位显赫者，超规格地安排其座位；对于地位低下者，令其席地而坐。（218）

在亲教师（upādhyāya）、国王或师尊面前，智者席地而坐，或以木头为座。（219）

与师尊、大师、国王一道，坐在船、大象、车辆或木头上，并不为过（duṣyeta）。（220）

躺姿（śayana）据称有（六种）：蜷曲式（ākuñcita）、平躺式（sama）、伸展式（prasārita）、匍匐式（vivartita）、仰躺式（udvāhita）、收缩式（nata）。（221）

身子缩成一团，膝盖紧贴着床[①]，这是所谓的蜷曲式，用于表演遭受寒冷（的侵袭）。（222）

仰面朝天而卧，双手朝下，自然松开，这是所谓的平躺式，这一姿势可用于表演入眠。（223）

头枕于手臂上，膝盖处伸展，这一姿势名为伸展式，用于表演酣睡。[②]（224）

脸朝下躺，这是匍匐式，用于表演受武器打击而伤、死亡、呕吐、醉意和疯癫等。（225）

① 高斯本将表示“床”的梵文 śayyā 误写为 śalya，今依其他版本改正之。

② 此颂中的 Khalu suptasya kārayet 理解不通，因此根据其他版本将 khalu（确实）改为表示“愉快”或“舒适（酣畅）”的 sukha（参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.2, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.149）。同样的道理，下边第 226 颂中的 aṅśopari śiras kṛtva，也依据其他版本将其中的 aṅśa（肩）改为表示“手”的 hasta（参见 R.S. Nagar 编订本，vol.2, p.149, XII.248）。

头枕在手上，肘部活动[①]，这是仰躺式，用于表演调情或听见主人谈话。（226）

小腿随意伸展，双手摊开，这是收缩式，用于表演懒散、疲劳和愁苦。（227）

我已讲述行姿（gati）的表演。我未提及的行姿，可以根据实际情况进行推测。[②]接下来我将说明利用舞台行走的方式表现不同方位（kakṣā）的情况。（228）

以上是婆罗多《舞论》中名为《行姿表演》的第十三章。

① N.P. 温尼指出，编订《舞论》的皮萨罗提（K.P. Narayana Pisharoti）认为“肘部活动”的原文 kūrparakṣobhameva 应该是 kūrparasthitameva（肘部不动），尽管前者可见于所有现存抄本。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.815。

② 《政事论》即《利论》中论及马的各种疾驰、慢跑、跳跃、快走的姿势，带有非常形象的表演色彩。考底利耶与婆罗多等人在这方面是否存在某种思想联系，值得思考和探索。考底利耶《利论》的相关汉译参见朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，第 171 至 172 页。

第十四章 论地方风格与表演法

人们了解了我在前边提到的三种剧场（指第二章叙述剧场建造时提到的大中小三种剧场）后，应该对戏剧舞台上关于地域方位的表演加以思考。（1）

前边说过，戏班主应该将鼓放置于后台的两个门之间。（2）

应以在前舞台绕圈行走的方式暗示不同的地域（kakṣāvibhāga）。如走出这一区域，便成为另一个地方。（3）

从不同地域的表演中，人们可以辨认出房子、城市、花园、园林、河流、净修林、旷野、大地、海洋、三界、生物、非生物、不同国家、七大洲、各种山岳、天界、世界、地域、恶魔和蛇的居所、屋宅、森林等。从关于城市、森林、地方、山岳等的表演中，可以想象出不同的地域。（4-7）

人们可以通过不同地域的表演判断某个地方在该区域以外、以内、中间、很远或很近的位置。（8）

按照不同地域的表演可知，先登上舞台者在该区域以内，后进入舞台者在该区域以外。（9）

进入舞台的演员想要见到先上舞台者，须得面朝右方，通报自己的到来。（10）

在戏剧表演过程中，鼓与后台二门所面对的方向，始终应视为东方。（11）

演员如因故由该区域走出，须由原先进入的那个门径走出。（12）

演员走出该区域后，如再次进入某屋舍所在区域，他得利用后来进入该区域者所行走的路线作为退出的门径。（13）

演员如与后来进入舞台的另一演员一起走出某个区域，然后他俩一道走回该区，或单独返回，就得说明这是另外的区域。这个不同的地方就用在舞台上

绕圈行走的方式表明。（14-15）

地位同等者与主角一起行走，地位较低者绕着主角行走，女仆则行走在主角之前。（16）

如反复地绕圈行走于某个区域，则被视为非常遥远的地方。不远不近的地方或近处也用同样绕圈的方式进行暗示。（17）

由于戏剧情节的各种需要，天神和半神们通过天空、乘坐车辆、运用神奇幻力或其他各种方式，行走于城市、森林、海洋和山岳之间。天神和半神们身披华盖，像人一样在地上行走，以显示其凡人的面容。（18-20）

天神和半神们可随心所欲地游走于世界所有地方，而凡人们只能按照规则在婆罗多国（即古代印度）行走。（21）

如果角色因故欲去远方，则以结束这一幕进行说明，并在幕间的引人插曲（praveśaka）中再次提示他的远行。（22）

结局（kārya）圆满就用穿越某个地域来表示。结局不圆满就须结束这一幕的表演。（23）

应在一幕中表演刹那（kṣaṇa）、须臾（muhūrta）、一夜（yāma）或一日内发生的事件，以形成种子（bīja）。（24）

一月或一年发生的事，须得在一幕戏结束之前完成表演。超过一年的事件，不应放在单独一幕戏中进行表演。（25）

以上便是戏中人物在婆罗多国必须遵循的不同地域表演规则。现在了解天神与半神们类似于凡人的步伐。（26）

药叉、密迹天、财神的信众、罗刹、鬼魅和精灵们住在喜马拉雅山后的雪山（Kailāsa）。①据说它们都是喜马拉雅山的居民。人们认为乐神住在黄金峰（Hemakūṭa）。舍萨、伐苏吉和德迦叉等所有的蛇王住在尼奢陀山上。三十三群天神住在伟大的须弥山（Meru）上。魔法无边者和梵仙住在青色的琉璃山上。白色的山上住着魔鬼和恶魔。祖先们全都住在角形山上。这些便是天神和半神们居住的绝妙的山。这些山应该以瞻部洲所在的地域进行表演。天神们的

① “雪山”也译昆仑山，或指冈仁波齐峰，它位于中国西藏阿里地区，是冈底斯山的主峰，海拔 6638 米。按照印度神话，湿婆神在此山修炼苦行。

行为和业果应该根据其各自的羯磨和神通来表演，但其身形和特征应如凡人进行表演。（27-33）

表演者不能表现这些天神们眨眼的动作，因为，在戏中，味和情的表现依赖于眼神，情先是以眼神进行表述，复以形体动作进行表达。诸位优秀的婆罗门啊！以上是我叙述的不同地域表演法。（34-35）

我将讲述地方风格（pravṛtti）的特征。精通戏剧表演者说地方风格有四种：阿槃底风格（Āvantī）、南方风格（Dākṣiṇā）、般遮罗风格（Pāñcālī）和奥达罗摩揭陀风格（Oḍra-Magadhī）。（36）

人曰：为何叫做地方风格？答曰：之所以称地方风格，因为它提供世界上不同地域（地方）的服饰、语言和行为方式的信息，vṛtti（风格）有"让人明白"（nivedana）的意思。人曰：世界上有很多地方，为何只划分四种地方风格，况且这些地方风格的运用具有相同的特征？答曰：的确如此，这些地方风格的运用具有相同的特征，但是，世人所住地域不同，服饰、语言和行为各不相同，我在世人公认的四种戏剧表演基础上创造了戏剧风格。不同地域的人喜闻乐见的戏剧表演，以雄辩（bhāratī）、崇高（sāttvatī）、艳美（kaiśikī）、刚烈（ārabhatī）风格为基础。因为存在四种地方风格，戏剧表演得以成型。南方风格大量运用舞蹈、歌曲和器乐，艳美风格突出，有机智、甜美和优雅的形体表演。①

邻近莫亨德拉、摩罗耶、娑诃耶、麦迦罗和伽罗般阇拉等山岳的国家（varṣa，或译"地方"）叫做达克西那帕塔（即德干地区）。（37）

乔萨罗、陀萨罗、羯陵迦、摩萨罗和德罗蜜多、安德拉、摩诃维讷、梵那斡司迦等国（地区）位于南海与文底耶山之间，关于它们的表演总被视为南方风格。（38-39）

阿槃底、吠底萨、绍沃斯特罗、马拉瓦、兴都（Sindhu）、绍沃崴洛、阿衲

① 值得注意的是，P. 库玛尔将这段散文视为新护的"舞论注"，其他各本则将其视为《舞论》的原文。综合来看，库玛尔的处理似乎缺乏根据，因此不予采纳。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, (2006, p.470)2014, p.602; V.M. Kulkarni& Tapasvi Nandi, Revised and Critically edited, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya, Chapters 8-18*, Vol.II, 2001, pp.205-207；Bharata, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, Part. 2, Edited by Manomohan Ghosh, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2017, p.34。

尔铎、阿尔布德耶、达娑尔衲、三城（Tripura）、摩厘底迦沃特等地向来被视为以阿槃底风格进行表演。（40-41）

阿槃底风格被视为以崇高和艳美风格为表演基础。演员应在阿槃底风格的表演中采纳和运用崇高和艳美风格。（42）

阿司多（央迦）、梵迦、乌塔羯陵伽、瓦磋、奥德罗摩羯陀、赉德罗、尼泊尔（Nepāla）、安塔吉利、博诃吉利、博罗梵迦、莫亨德拉、摩罗达、摩罗拉达迦、梵顶、博尔迦瓦、摩尔迦瓦、博罗吉略底萨、布邻陀、吠德诃、多姆洛哩普多和博郎迦等东部地区采用奥德罗摩羯陀风格进行表演。（43-45）

《往世书》中提到其他一些属于东部的地区，它们也可运用奥德罗摩羯陀风格来表演。（46）①

般遮罗、修罗塞纳（Śaurasena）、迦湿弥罗（Kāśmīra）、诃尸底纳普罗、伐赫迦、索尔伐迦、摩多罗、库尸纳洛等国要么邻近喜马拉雅雪山，要么接近恒河北岸，它们是以般遮罗风格表演的地域。（47-48）

相传般遮罗地方风格主要运用崇高和刚烈风格进行表演，它们很少采用歌曲，具有武戏的动作和步姿。（49）

在舞台上绕行时，地方风格将以两种方式进行表演：自右进入，自左入场。（50）

在表演阿槃底风格和南方风格时，绕行者从右边进入舞台；在表演般遮罗风格和奥达罗摩揭陀风格时，绕行者从左边进入。（51）

在表演阿槃底风格和南方风格时，表演者利用朝北的门径进入舞台；在表演般遮罗风格和奥达罗摩揭陀风格时，表演者利用南边的门径进入舞台。（52）

考虑到某些特殊的集会、地点和时间所表达的特定主题，戏剧表演者可以将这些表演规则合而为一。（53）

行家们应结合前边所阐明的各种地方风格，表演各种戏剧风格。（54）

以舞台实践为基础，戏剧表演方式分为两类：文戏（sukumāra）和武戏（āviddha）。（55）

① P·库马尔注："这种地方风格的表演以雄辩和艳美风格为基础。"参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, p.473。

表演中具有阳刚勇猛的组合舞，以劈、刺、挑战为特色，大量运用幻术和咒术，采用道具和妆饰，多用男角，少用女角，以崇高和刚烈风格为主，这被称为武戏。（56-57）

表演者认为，争斗剧、神魔剧、纷争剧和掠女剧都是武戏。（58）

武戏应由（凡人所扮的）天神、恶魔和罗刹来表演，他们崇高、傲慢、英勇、威武、强健。（59）

传说剧、创造剧、独白剧、街道剧和感伤剧是文戏，这些戏剧的柔美表演只以凡人为主。（60）

我将讲述前边已经提到的两种戏剧表演方式（dharmī）：世间法（laukikī）和戏剧法（nāṭyadharmī）。（61）①

表演朴素，不加变化，依据本性自然地表演，情节中包含着人们各行各业的活动，没有优美的形体动作，以各色男女为主，这便称作戏剧表演的世间

① 《舞论》第二十三章第199颂叙述化妆时再次提到世间法和戏剧法。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, ed. by Pushpendra Kumar, p.791。印度现代学者对戏剧法和世间法这笔古代艺术理论遗产给予高度重视。例如，著名梵语学者 V. 拉克凡在《东方研究学报》（*Journal of Oriental Research*）1933年（第7卷）和1934年（第8卷）发表长篇连载论文《戏剧法和世间法：婆罗多戏剧的理想主义和现实主义》指出："一般说来，戏剧法（Nāṭyadharm）和世间法（Lokadharmī）分别指自然世界的本来特征和戏剧表演的特色，它们又分别指涉理想主义和现实主义原则。"他把世间法明确地定义为"现实主义"（Realism）。他对戏剧法的赞赏体现在对二者的比较论述中："戏剧法是理想主义（Idealism），它以艺术和想象为基础，并非一种粗糙的表演规则（crude convention）……戏剧以其所表现的世界为基础，因此戏剧并无任何纯粹的想象。戏剧表演法可分二种，它的基础是世界，新护将之比喻为以图画加以美化的墙壁，他称世间法为 bhittisthānīya（可以美化的墙）；另一种是诗人和其他的戏剧艺术家对情节富有想象力的处理和表演。后者是戏剧法，它具有区别于自然真实的一种艺术真实。"参见 V. Raghavan, *Sanskrit Drama: Its Aesthetics and Production,* Madras: Paprinpack, 1993, pp.202, 221, 215。在当代印度戏剧艺术表演中，戏剧法和世间法的运用与否是一个引人入胜的课题。印度学者指出："在喀拉拉邦，古典舞剧卡塔卡利（Kathakali）和现存唯一的传统梵语戏剧库迪亚旦（Kūṭiyāṭṭam），是检视戏剧法和世间法运用的本质、范围和视角的理想的艺术形式。卡塔卡利和库迪亚旦所采用的四种表演技巧都不同程度地包含戏剧法和世间法。卡塔卡利包含纯舞（nṛtta）、情舞（nṛtya）和味舞（nāṭya）。就戏剧法和世间法的具体分析而言，歌曲和器乐提供了相当宽广的视野。"但他同时强调："认真研究戏剧法和世间法的传统表演后可以推断，严格地说，世间法作为一种表演方式（mode）并不存在。"这大约是指世间法在戏剧表演中的单独运用极为罕见。他的结论是："总而言之，卡塔卡利和库迪亚旦运用的戏剧法和世间法远非《舞论》给出的定义和描述所能解释。它们具有新的含义，在不断变迁的语境中传播不同的含义。"参见 C. Rajendran, ed. *Living Tradition of Natyasastra,* New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2002, pp.153, 156-157。

法。（62-63）①

超越寻常的语言叙述，引入异乎寻常的神力，语言运用非同凡响，形体表演优美可爱，具有舞蹈的特色，音调有装饰性，以天国的场景和天国的男角为主，这叫表演的戏剧法。（64-65）

在表演中，如果将一个现实存在的物体进行拟人化表演，赋予其人的欲望情感，这是所谓的戏剧法。（66）

隔得很近，但对方却听不见另一方所说的话；或未说话，但对方却能听见，这是戏剧法。（67）

关于山岳、车辆、天车、盾牌、铠甲、武器和旗帜等的拟人化表演，这是戏剧法。（68）

在表演中，演员扮演了一个角色后，再扮演另一个角色，因其精通于扮演这两个角色，或为扮演这两个角色的唯一演员，这是戏剧法。（69）

在现实中不能享受鱼水之欢的女子，在舞台表演中如愿以偿；或在现实生活中能够享受欢爱的女子，在表演中却无缘销魂，这是戏剧法。（70）

以优美的身体造型和引人瞩目的步伐表演舞蹈和行走，这是戏剧法。（71）

如以形体动作表演凡人行为的具有苦乐本质的天性，这是戏剧法。（72）

在舞台上遵循各种规则而表演不同的地域，这也是戏剧法。（73）

在舞台演出中应经常运用戏剧法。没有形体表演，又怎能激发观众的激情（rāga）？（74）

所有人天生有情（bhāva），一切表演皆为情故，因此，多姿多彩的形体表演皆被称为戏剧法。（75）

以上所述便是不同地域的表演法则、两种戏剧表演法和四种地方风格。戏剧表演的行家们应该懂得这些，并在表演中加以利用。（76）

我已经叙述了肢体和形体动作的表演规则。接下来我将叙述包含元音和辅音在内的语言表演。（77）

以上为婆罗多《舞论》中名为《论地方风格与表演法》的第十四章。

① 新护认为，世间法应该是人世间发生的事件在戏剧舞台上的真实表演。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.831。

第十五章　语言表演的诗律部分[1]

诸位婆罗门俊杰啊！我已经在前边提到了语言表演（vāgabhinaya），现在将说明它与元音（svara）、辅音（vyañjana）相关的特征。（1）

应该高度重视语言，因为它是戏剧的身体，形体、妆饰和真情（的综合表演）揭示语言的意义。（2）

经论（śāstra）由世上的语言构成，并以语言为基础，因此语言至高无上，语言乃万物起源。（3）

语言表演与名词（nāma）、动词（ākhyāta）、不变词（nipāta）、前缀（upasarga）、后缀（taddhita）、复合词（samāsa）、连声（sandhi）和语尾变化（vibhakti）等相关。（4）

台词吟诵（pāṭyha）分为梵语和俗语两类，我将依次解说它们的区别所在。（5）

梵语的台词吟诵涉及辅音、元音、连声、语尾变化（格尾）、名词、动词、前缀、不变词、后缀、各种词根（dhātu）和复合词等，我将说明这些要素的运用规则。（6-7）

以a开头、以au结尾的十四个字母为元音，以ka开头、以ha结尾的（三十三个）字母被智者称为辅音。（8）

十四个元音是：a、ā、i、ī、u、ū、ṛ、ṝ、ḷ、ḹ、e、ai、o、au。

（三十三个）辅音是：ka、kha、ga、gha、ṅa、ca、cha、ja、jha、ña、ṭa、ṭha、ḍa、ḍha、ṇa、ta、tha、da、dha、na、pa、pha、ba、bha、ma、ya、ra、

① 高斯认为，本章第26颂前半颂疑为晚期写本中出现的后人添加的内容，第52至103颂为早期抄本中出现的后人添补的内容。

la、va、śa、ṣa、sa、ha。

每一组辅音中的头两个字母（如ka、kha）是清音（aghoṣa），其余几个字母（如ga、gha）则为浊音（ghoṣa）。（9）

这些辅音字母被分为清音、浊音、喉音（kaṇṭhya，软腭音）、唇音（oṣṭha）、齿音（dantya）、顶音（jihvya，卷舌音）、鼻音（nāsika）、丝音（ūṣman）、颚音（tālavya）和气音（visarjanīya）。[1]（10）

ga、gha、ṅa、ja、jha、ña、ḍa、ḍha、ṇa、da、dha、na、ba、bha、ma、ya、ra、la、va是浊音，而ka、kha、ca、cha、ṭa、ṭha、ta、tha、pa、pha、śa、ṣa、sa、ha是清音。（11）

ka、kha、ga、gha、ṅa是喉音，ca、cha、ja、jha、ña是颚音（tālu），ṭa、ṭha、ḍa、ḍha、ṇa是顶音（mūrdhanya），ta、tha、da、dha、na是齿音，pa、pha、ba、bha、ma是唇音，ḷ、la、sa 是齿音，a、ha是喉音（有声的喉部送气音），i、ca所在的一列（五个字母）、ya、śa是颚音，ṛ、ṭa所在的一列（五个字母）、ra、ṣa是顶音，o、au是喉部唇音（kaṇṭhoṣṭhya），e、ai是喉部颚音（kaṇṭhtālavya）。气音来自喉咙，ka、kha的（发音）来自舌根（jihvāmūla）。（12-14）

pa、pha的发音位置在唇部，闭合的元音u和ū的发音位置也在唇部，从ka到ma的辅音被称为塞音（spṛṣṭa），śa、ṣa、sa、ha等字母为开口音（vivṛta）。（15）

半元音（antahstha）是闭合音，ṅa、ña、ṇa、na、ma是鼻音，śa、ṣa、sa、ha是送气音，ya、ra、la、va等字母是半元音。（16）

hka的发音位置在舌根，而hpa的发音部位在喉咙附近（upadhmānīya）。ka、ca、ṭa、ta、pa是清音（svarita，不送气音），而kha、cha、ṭha、tha、pha总是喉音（kaṇṭhya）。（17）

应该知道，ga（gha）、ja（jha）、ḍa（ḍha）、da（dha）、ba（bha）的发音部位在喉部与胸部之间，气音（ha）的发音部位在舌根。（18）

我已经简略地介绍和说明了辅音字母。我将说明元音及其在语言（表演）

① 很明显，这里的分类没有包括三十三个辅音字母中的四个半元音字母即ya、ra、la、va。

中的具体运用。（19）

前边提到的十四个元音中，十个为简单元音（samāna），它们每一对（如a和ā）中的前一个为短元音（hrasva），后一个为长元音（dīrgha）。（20）

上述元音、辅音以及后缀、连声、语尾（vibhakti）构成了所谓的词语（śabda），词语可分为名词、动词、词缀和不变词。（21）

古代的大师们已经详细地讲述了词语的特征，我将再度言简意赅地说明其特性。（22）

su等格尾决定了名词的性质，因为每一格尾均有其特殊含义。名词有五种，其语干均有含义，名词有（阴、阳、中三）性（liṅga）。[①]（23）

名词据称有七类（vidha）、六格（kāraka），有的名词是原生的，有的则为派生的。名词（在各种格位变化的情况下）可以表达显示（nirdeśa，体格即第一格）、赠予（sampradāna，为格即第四格）和获得（apādāna，从格即第五格）等意思。（24）

动词与现在和过去的行为有关，也包含原生词和派生词，并伴随人称与数目而发生变化。（25）

五百个词根分为二十五类[②]，它们运用于各种台词吟诵，产生（名词的）各种特殊含义。（26）

（某成分）凭借自身含义而修饰词根的含义，且属于具有含义的基本语干（prātipadika），它因此被语法经典称为前缀（前置词）。（27）

（某成分）附着于语干（pada），以修饰语干的基本含义、词根、诗律和词源（nirukta），它叫不变词（nipāta）。（28）

（某成分）区别词语概念，以强化、联合其他词强化或显示其本质特征等方式而丰富词语含义，它叫后缀（pratyaya）。（29）

去掉一些基本音素，或将后缀与语干分开，或联结后缀与语干，或表达语

① 语法学家波颠阇利（patañjali）认为，名词语干有种类、对象、性、数、格五种基本含义。

② 晚期的梵语语法家认为词根的种类多达两千。词根分为25类似不多见。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.242。

言的真实内涵，以利于丰富词语的含义，它被称为派生词（taddhita）[①]。（30）

（某成分）明确表达一个或数个词语的含义及其词根（dhātu）、词性等，这是名词的语尾变化即格尾（vibhakti，语尾）。（31）

一个或几个词语的元音或辅音字母紧密相连，这是连声（sandhi）。（32）

词语和词语、音节和音节联结在一起，字母（音节）依次组合（而产生变化），这是连声。（33）

舍弃语尾，将多个词语进行合并，以表达一个意思，这是复合词（samāsa），行家们指出它有依主释（tatpuruṣa）等六种。（34）[②]

语法规则论述详细，含义丰富，人们可以利用它创作诗体作品（vṛttinibandha）或较为自由的散文体作品（padabandha）。（35）

有语尾变化的词语分为诗体语言和散文体语言，现在请听我说明诗体语言的特征。（36）

词语数量多，不按诗律排列，音节（的数量）没有限制，其中的字母只是表达含义而已，智者视其为散文体语言（cūrṇapada）。（37）

词语按照诗律有规则地排列，间或有停顿（yati），（每个音步的）音节数量有限制，这是诗体语言（nibaddhapada）。（38）

由此出现一种名为波哩多（vṛtta）的诗律（chandas），它有四个音步（pāda），音步有其轻重不一的各种音节，表达种种含义。（39）

波哩多律由音步组成，包括二十六种，有规则（sama）、半规则（ardhasama）和不规则（viṣama）三类。（40）

诗律中包含了构成诗体作品的波哩多诗律，各种波哩多律以语言（śabda）为基础。（41）

语言不能没有诗律，正如诗律离不开语言，因此，语言和诗律的结合使戏剧增光添彩。（42）

每个音步中有一个音节的是直白律（ukta），每个音步中有两个音节的是夸

① 黄宝生先生依据法国学者的观点，将巴利语名词和形容词的形成称为派生。巴利语派生词分为原派生词（kita）和次派生词（taddhita）两类。参见（法）迪罗塞乐著：《实用巴利语语法》，黄宝生译，上海：中西书局，2014年，第196至203页。

② 复合词包括依主释、持业释、多财释、双牛释、相违释和副词复合词六种。

饰律（atyukta），有三个音节的是中庸律（madhya），有四个音节的是卓越律（pratiṣṭhā）。（43）

有五个音节的是威严律（supratiṣṭhā），有六个音节的是伽耶特利律（gāyatrī），有七个音节的是乌湿尼迦律（uṣṇik），有八个音节的是阿奴湿图朴律（anuṣṭup）。（44）

有九个音节的是宏大律（bṛhatī），有十个音节的是行列律（paṅkti），有十一个音节的是特利湿图跋律（triṣṭup），有十二个音节的是世间律（jagati）。（45）

有十三个音节的是超世律（atijagati），有十四个音节的是公牛律（śakvarī），有十五个音节的是雄牛律（atiśakvarī），有十六个音节的是果核律（aṣṭi）。（46）

有十七个音节的是超核律（atyaṣṭi），有十八个音节的是稳固律（dhṛti），有十九个音节的是坚固律（atidhṛti），有二十个音节的是塔座律（kṛti）。（47）

有二十一个音节的是本质律（prakṛti），有二十二个音节的是容貌律（ākṛti），有二十三个音节的是幽灵律（vikṛti），有二十四个音节的是方阵律（saṅkṛti）。（48）

有二十五个音节的是超塔律（atikṛti），有二十六个音节的是分割律（utkṛti），如每个音步的音节数超过二十六个，便是花鬘律（mālāvṛtta）。（49）

这些诗律的种类各不相同，智者认为波哩多律无计其数。（50）

以伽耶特利律为首的波哩多律的数量将（在下边进行）说明。所有这些诗律大多没有在实践中运用。（51）①

伽耶特利律据说有64种，而乌湿尼迦律为128种。阿奴湿图朴律为256种，而宏大律为512种。行列律为1024种，而特利湿图朴律为2048种。世间律的总数为4096种。超世律的数量为8192种。公牛律的数量为16384种。雄牛律的

① 新护因此认为，上述诗律的列举只是一种推测和设想。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.851。

数量为32768种。果核律的数量为65536种。经过我的计算，超核律的总数为131072种。稳固律的数量为262144种。精通波哩多律的人认为，坚固律的数量为524288种。前述的塔座律的数量为1048576种。精通波哩多律的人说，本质律的数量为2097152种。智者认为容貌律的数量为4194304种。幽灵律的数量为8388608种。方阵律的数量为16777216种。精通诗律的人说，超塔律的数量为33554432种。智者指出，所谓的分割律的数量为67108864种。（52-76）

将上述所有诗律的数目汇总，数量为134217726种。这样，已简略论及二十六种波哩多诗律。（77-78）

我已经讲述了诗律中所有规则的波哩多律的计数情况。（79）

这些诗律（中的每一个音步）也可由三个音节的音组（trika）构成，其数量可能是一种、二十种、一千种或一千万种。（80）

音组律（trikavṛtta）适用于所有诗律。音组有八种，它们各有固定之名。（81）

所有的音组总是由三个长音节、三个短音节或三个或重或轻的音节构成，这些音节是音组的要素。①（82）

（在八种音组中），B音组为一个长音节在前（两个短音节在后：—◡◡）；M音组的三个音节均为长音节（———）；J音组的中间一个为长音节（一前一后为短音节：◡—◡）；S音组的最后一个为长音节（前二个为短音节：◡◡—）；R音组的中间一个为短音节（一前一后为长音节：—◡—）；T音组的最后一个为短音节（前二个为长音节：——◡）；Y音组的前一个为短音节（后边两个为长音节：◡——）；N音组的三个音节均为短音节（◡◡◡）。上述八个音组来自梵天

① 此处及下文论及的长音节和短音节的概念界定，参见（德）A.F. 施坦茨勒：《梵文基础读本》，季羡林译，段晴、范慕尤续补，北京大学出版社，2009 年，第 7 页。“吠陀的梵语有音调，在音节上标高低音符，古典梵语没有音调，也没有明显的重音。读时只有轻微的抑扬。一般说，长音稍重……这种轻重抑扬不是只在一个词中，而是在全句的诵读中表现的。这是由习惯而来的，不是固定不变的。”参见（德）A.F. 施坦茨勒：《梵文语法讲义》，季羡林编译，转引自郭良鋆、葛维钧：《梵语入门》之附录一，北京：中西书局，2017 年，第 11 页。

的智慧创造。（83-84）[1]

为简洁起见，或为说明诗律的标准，阐释诗律的特征（vṛttalakṣaṇa）时，提及带元音（svara）或不带元音的这八种音组。（85）[2]

ga是一个长音节，而la是一个短音节。按照规则，在吟诵两个词语之间所作的休止，被称为停顿（yati）。（86）

一个长音节是指以长元音、复合音（pluta）、（后面）带有鼻音和送气音的短元音、其他某种情况下采用的短元音等结尾的音节。（87）

诗律必须遵循的规则涉及音步规范（sampat）、停顿、保护神、音域（sthāna）、音节、保护色（varṇa，声调）、音调（svara）以及波哩多律（vṛtta）等。（88）[3]

诗律中的音节数恰到好处，既不超过、也不少于规定的数量，这叫音步规范。（89）

意义得以充分表达的地方，就会出现所谓的停顿。音步（pāda）来自于词根pad，意即一个诗节（双行诗，亦即通常所谓的输洛迦）的四分之一。（90）

火神等（保护诗律的）神灵，就是保护神。所谓音域分为两类：与身体

---

① 关于 guru 和 laghu 的翻译，高斯译本的处理显得有些自相矛盾，例如，他在翻译本章第 87 和 93 颂时，先以 heavy（重音节）和 light（轻音节）指称二者，后以 long（长音节）和 short（短音节）指称二者。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.263。这种情况在他翻译《舞论》第 15、16 章时尤为普遍，具体情况，参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.262-263，265-288。不过，温尼本和集体译本都以 long（长音节、长元音）和 short（短音节、短元音）对译 guru 和 laghu。译者为此专门请教中国社会科学院印度文学与文化研究专家刘建先生（2020 年 5 月 28 日），他建议笔者采纳高斯的后一种译法，并举出季羡林先生的相关翻译为例。译者遂改变此前在《印度古典文艺理论选译》中以重音节和轻音节对译 guru 和 laghu 的做法，而以长音节和短音节的概念取而代之，必要时以重音节和轻音节的概念进行补充。黄宝生先生在《印度古典诗学》（2000 年，第 119 页）中，亦采用长音节和短音节这一对概念。

② 例如，以 bha 或 bh、ja 或 j、ma 或 m 指称 B 音组、J 音组或 M 音组。相关解说，参见温尼本第二卷第 852 页。

③ 此处所谓必须遵循的诗律规则似乎与戏剧表演中的台词吟诵存在某种关联，参见黄宝生《印度古典诗学》，第 130 至 131 页。

（śārīra）有关、与特定部位（dik）有关。[1]（91）

与身体有关即（在早上以胸部）吟诵吠陀颂诗（mantra），此即伽耶特利诗律（的运用）；在中午祭祀仪式上（以颈部进行的）吟诵，此即特利湿图朴诗律（的运用）。（92）

在黄昏祭祀仪式上（以头部进行的）吟诵，此即世间型诗律的（运用）。[2]音节有短音节（hṛsva）、长音节（dīrgha）和复合音节（pluta）三种。（93）

白色等颜色被视为诗律的保护色。音调有高音（tāra）、低音（mandra）和中音三种。（94）

我将讲述达鲁瓦歌的规则及其特征，这些规则涉及它的演唱地点及其含义。[3]（95）

波哩多律（vṛtta）分为半规则、不规则和规则三类。[4]诸位婆罗门俊杰啊！诗律中的音步如缺少或多出一个音节，则分别称为不足（nivṛt）和多余（bhūruk）；如多出两个音节，则为过多（svarāṭ）；如缺少两个音节，则为过少（virāṭ）。（96-98）

行家们认为，所有诗律可以分为三类：天神的、人间的、半神的。伽耶特利型、乌湿尼迦型、阿奴湿图朴型、宏大型、行列型、特利湿图跋型、世间型等诗律为天神的诗律。（98-100）

---

① 此处的 dik 在另一个版本中作 jihva（舌头），因此也可译为"与舌头有关"。还有一种版本作 ṛksāma（即《梨俱吠陀》和《娑摩吠陀》），参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.855。此外，在《舞论》第十九章中论及三种音域时，婆罗多提到了胸部（uras）、颈部（kaṇṭha）和头部（śiras）三个部位的发音情况。对比上下文，似乎可以得出这样的结论：此处讨论的三种诗律的发音部位分别是胸部、颈部和头部。

② 在《单位拍特征》中，这种一天中举行三次的祭祀仪式称作 sandhyā（三时祭）。参见本书附录 10 的相关内容。

③ 关于歌曲或声乐（达鲁瓦）的详细论述，参见《舞论》第三十二章的具体内容。

④ 巴利语中也有与梵语既相似也不尽一致的各种诗律。巴利语诗律可以分为同一（sama）、半同一（addhasama）和不同一（asama）三类："如果所有诗步中的音节完全相同，称为同一诗律。如果第一和第三诗步以及第二和第四诗步相同，称为半同一诗律。如果所有诗步中的音节不相同，称为不同一诗律。"参见（法）迪罗塞乐：《实用巴利语语法》，黄宝生译，第 234 页。其中相当于规则诗律的同一诗律为十七种，相当于半规则的半同一诗律为十一种，而相当于不规则的不同一诗律的情况则更复杂。从国外学者的介绍来看，上述三类诗律中有很多沿用的是梵语诗律的名称，这似乎说明巴利语诗律部分地继承了古典梵语诗律，也可能是二者共同继承了宾伽罗的《诗律经》。具体内容参阅（法）迪罗塞乐：《实用巴利语语法》，黄宝生译，第 233 至 241 页。

超世型、公牛型、雄牛型、果核型、超核型、稳固型、坚固型等诗律为人间的诗律。（100-101）

塔座型、本质型、容貌型、幽灵型、方阵型、超塔型、分割型等诗律为半神的诗律。（101-102）

长音节和短音节见于所有诗律。我已讲述了各种诗律。诸位婆罗门俊杰啊！请听我讲述波哩多律（vṛtta）在戏剧表演中的具体运用。（102-103）

以上是婆罗多《舞论》中名为《语言表演的诗律部分》的第十五章。

第十六章　诗律探[①]

如果（每个音步）开头的两个音节和最后的两个音节是长音节，伽耶特利律中的细腰律（tanumadhyā）由此产生。例如：（1）

santyakta-vibhūṣā bhraṣṭāñjana-netrā
hastārpitagaṇḍā kim tvam tanu-madhyā
细腰女，你为何饰物不戴，
眼不施黛，却已以手托腮？（2）

（每一个音步的）头四个音节为短音节，最后两个音节为长音节，这是（伽耶特利律中的）鳄首律（makarakaśīrṣā）。例如：（3）

svayamupayāntam bhajasi na kāntam
bhayakari kim tvam makarakaśīrṣā
可怕的人啊！爱人向您献殷勤，
你脑袋却笨如鳄鱼，不去接见。（4）

在每一个音步的六个音节中，第二个音节为短音节，其余音节为长音节，这是（伽耶特利律中的）花环律（mālinī）。（5）

snāna-gandha-sragbhir vastra-bhūṣā-yogaih

① 高斯认为，本章第 7 至 8、19 至 20、115 至 171 颂疑为晚期出现的后人添加内容。

vyaktamevaiṣā tvam mālinī prakhyātā
沐浴后的芳香、花环、服饰和装饰品，
这些均表明你是引人注目的女花匠。（6）

（每一个音步的）第二和第五个音节为短音节，其余的为长音节，这是（伽耶特利律中）所谓的茉莉律（mālatī）。例如：（7）

śobhate baddhayā ṣaṭpadāviddhayā
mālatīmālayā māninī līlayā
身披花环，一群蜜蜂附在花上，
高傲的女子妩媚动人、神采奕奕。（8）

在每一个音步的七个音节中，第二、四、五个为短音节，这是（乌湿尼迦律中的）崇高律（uddhtā）。例如：（9）

dantaghāntakṛtāṅkam vyākulālakaśobham
śamsatīva tavāsyam nirbharam ratayuddham
牙齿犹如长矛醒目，头发茂密而闪亮，
你的脸色显示，愿为爱情而奋勇搏斗。（10）[①]

在每一个音步的七个音节中，头两个和末尾两个为长音节，这是（乌湿尼迦律中的）群蜂律（bhramaramālikā）。例如：（11）

nānākusumacitre prāpte surabhimāse
eṣābhramati puṣpe mattā bhramaramālā
亲爱的！仲春时节已经来临，

① 根据《舞论》的巴罗达和瓦纳拉西乔坎伯版，此处的 dantaghānta 改为 dantakunta 而译出。

各式鲜花绽放，迷醉蜜蜂飞舞。（12）[①]

在每个音步的八个音节中，第一、三、五、七[②]、八个为长音节，这是（阿奴湿图朴律中的）狮嬉律（simhalīla）。例如：（13）

yattvayā hyaneka-bhāvāc ceṣṭitam ratam sugātri
tanmano mama praviṣṭam vṛttamatra simhalīlam
美丽的姑娘啊！我的脑海里满是与你
相关的各种欢爱场景。这便是狮嬉律。（14）

在每个音步的八个音节中，第二、四、六、八个为长音节，这是（阿奴湿图朴律中的）醉姿律（mattaceṣṭita）。例如：（15）

madāvighūrṇitekṣaṇam vilambitākulālakam
asamsthitaih padaihpriyā karoti mattaceṣṭitam
醉眼迷离流转，浓密秀发悬垂，
脚步歪歪斜斜，爱人作此醉姿。（16）

在每个音步中，所有的八个音节均为长音节，这是（阿奴湿图朴律中）所谓的闪电律（vidyullekhā）。例如：（17）

sāndrāmbhobhirnānāmbhodaih śyāmāmbhodairvyāpte vyomni
ādityāmśuspardhinyeṣā dikṣu bhrāntā vidyullekhā
天空乌云密布，雨水满满载起，
闪电到处游弋，堪与阳光匹敌。（18）

① 根据《舞论》巴罗达版，将此处的 puṣpe mattā 改为 mattā kānte 而译出。surabhimāsa 即印历中的正月（caitra）或仲春。

② M. 高斯编校的《舞论》此句有遗漏，即少了“第七”，今依其他版本及其英译本译出句子。

在每个音步的八个音节中，第五、七、八个为长音节，这是（阿奴湿图朴律中的）快意律（cittavilāsita）。例如：（19）

smitavaśaviprakāśair daśanapadairamībhih
varatanu pūrṇacandram tava mukhamāvṛṇoti
美丽的女子啊！你笑而露齿，
你的脸庞使圆月倍感羞涩。（20）

在每个音步的九个音节中，最后三个为长音节，这是（宏大律中）所谓的蜜蜂律（madhukarī）。例如：（21）

Kusumitamabh ipaśyantī vividhatarugaṇaiśchannam
vanamanilagandhāḍhyam bhramati madhukarī hṛṣṭā
林中开满鲜花，群木遮天蔽日，
风中芳香馥郁，蜜蜂睹此喜舞。（22）[①]

在每个音步的十个音节中，开头三个和末尾三个为长音节，这是行列律（paṅkti）中的莲蔓律（utpalamālinī）。[②]例如：（23）

asmimste bhramaranibhe kānte nānāratnaracitabhūṣāḍhye
śobhāmāvahati śubhā mūrdhni protphullā kuvalayamāleyam
美人啊！你黑蜂似的吉祥头发装饰着盛开的
青莲花鬘，点缀着各种宝石，散发出独特魅力。（24）

① 此句中的第三音步即 vanamanilagandhāḍhyam 前半阙不足六个短音节，因此不合该诗律的要求，而它在瓦纳拉西乔坎伯版中为 navanalinasugandhāḍhyam，在巴罗达版中为 vanamatiśayagandhāḍhyam。

② 《舞论》巴罗达版中称此诗律为 utpalamālikā（莲蔓律），而其他人将此诗律称为腰鼓律（paṇava）。

在每个音步的十个音节中，第二、四、六、八个音节为短音节，这是孔雀律（śikhisāriṇī）。例如：（25）

naiva te'sti samgamo manuṣair nāsti kāmabhogacihnamanyat
garbhiṇīva dṛśyase hyanārye kim mayūrasāriṇī tvamevam
贱人啊！你既未与男人交合，也无享受欢爱痕迹，
你却显示怀孕的迹象，你的举止与孔雀非常相似。（26）

在每个音步的十一个音节中，第一、四、七、十、十一个为长音节，这是特利湿图跋律（traiṣṭubha）中的烈性律（dodhaka）。例如：（27）

praskhalitāgrapadapravicāram mattavighūrṇitagātravināmam
paśya vilāsini kuñjaramenam dodhakavṛttamayam prakarotiṛ
娇媚的人啊！请看那头犹如牛犊的大象，
行走时前脚蹒跚，身躯优雅晃动如醉酒一般。（28）[①]

在每个音步的十一个音节中，第一、二、五、八、十一个为长音节，这是（特利湿图跋律中的）碾压律（moṭaka）。例如：（29）

eṣombudanihsvanatulyaravah kṣībah skhalamānavilambagati
śrutvā ghanagarjitamadritaṭe vṛkṣān prati moṭayati dviradah
听见雨云在山梁咆哮，大象兴奋得高声回复，
它的脚步沉重而凌乱，压倒了面前的大树小木。（30）

在每个音步的十一个音节中，第三、六、七、九个为短音节，这是（特利湿图跋律中的）金刚律（indravajrā）。例如：（31）

① 依照其他版本，将此句中的 gātravināmam 改为 gātravilāsan 而译出。

tvam durṇirīkṣyā duritasvabhāvā duhkhaikasādhyā kaṭhinaikabhāvā

sarvāsvavasthāsu ca kāmatantre yogyāsi kim vā bahunendravajrā

你令人难以直视，性格刚毅，意志坚定，难以制服，

《爱的秘笈》的所有情形不适合你。为何？你是金刚杵！（32）

具有与特利湿图跋律中的金刚律相关的短音节，唯一的区别在于开头的音节也是短音节，这便是神弓律（upendravajrā）①。例如：（33）

priye śriyā varṇa viśeṣaṇena smitena kāntyā sukumārabhāvāt

amī guṇā rūpaguṇānurūpā bhavanti te kim tvamupendravajrā

亲爱的！你是吉祥，色泽殊异，笑容可掬，优雅美妙，

性情温柔，这些品质契合你容颜的美德，你正是因陀罗神弓。（34）

在每个音步的十一个音节中，第一、三、七、九、十一个为长音节，这是（特利湿图跋律中的）战车律（rathoddhatā）。例如：（35）

kimtvayā subhaṭa (dhūrya) varjitam nātmano na suhṛdām priyam kṛtam

yatpalāyanaparāyaṇasya te yāti dhūliradhunā rathoddhatā

战车已扬起尘土，而你此刻却决意逃离战场，

好战士啊！你抛弃职责，怎么面对自己和亲友？（36）

在每个音步的十一个音节中，第一、三、七、十、十一个为长音节，这是特利湿图跋律中的欢迎律（svāgatā）。②例如：（37）

adya me saphalamāyatanetre jīvitam madanasamśritabhāvam

āgatāsi sadanam mama yasmāt svāgatam tava varoru niṣīda

① 根据新护的解释，此处的 upendravajrā 是因陀罗神弓（indradhanus）的一种比喻。

② 此律也可按照字面意思译为“善生律”或“善来律”。此句中缺少“第十”（daśama），今依其他版本补齐译出。

我的生命充满爱情，而今获得圆满，大眼睛啊，

你光临寒舍！美人啊，欢迎欢迎，请坐请坐！（38）

在特利湿图跋律的四个音步中，每十一个音节中的第六、九个为短音节，这是温顺律（śālinī）。例如：（39）

śīlabhraṣṭe nirguṇe yāprakopā loke dhairyādapriyam na bravīṣi

āryam śīlam sādhvi he te nuvṛttam mādhuryāḍhyā sarvadā śālinī yathā

贤女啊！你稳重，不对性恶无德者发怒，不对世人说粗话，

你本性高贵，行为端庄，性情极其温柔，总是如此地温顺。（40）

在每个音步的十二个音节中，第三、六、九、十二个为长音节，智者视其为（世间律中的）多吒迦律（toṭaka）。例如：（41）

kimidam kapaṭāśrayadurviṣaham bahuśāṭhyamatholbaṇarūkṣakatham

svajanapriyasajjanabhedakaram nanu toṭakavṛttamidam kuruṣe

你行为奸诈令人难忍，语言的确虚伪极为尖刻，

自己人与亲友、善人产生隔阂，你的确在制造分裂。（42）

在每个音步的十二个音节中，第一、三、五、六、十一、十二个为长音节①（译者按：原文与后边所举例子不符，因此改译为“第一、二、三、四、八、十个为短音节”），这是世间律中的白莲律（kumudaprabhā）。例如：（43）

① 按照所举例子看，此句中的“长音节”应译为“短音节”。如按照字面意思译为“长音节”，则需其他例子佐证。巴罗达版《舞论》所举例子可以满足这一条件（印度当代学者温尼的《舞论》梵英本采纳了这一例子，详见该书第 2 卷第 873 页）：

manmathena viddhā salalitabhāvā nṛttagītayogā pravikaśitākṣī

nindyamadya kim tvam vigalitaśobhā candrapādayuktvā kumudavatī ca

性情温柔可爱，长于舞蹈歌吟，大眼女啊，却遭受爱神之箭的折磨！

你脸庞秀丽，而今为何美色消隐，恰如虽有月光，白莲也风光已过？

温尼的译文是（见该书第 873 页）：Pierced by the darts of cupid, graceful in disposition, resorting to dance and music and wide-eyed, you seem to be faded like a lily despite the presence of moonlight。

kumudanibhā tvam kāmabāṇaviddhā kimasi natabhrūh śītavātadagdhā
mṛdunalinīvāpāṇḍuvaktraśobhā kathamapi jātā agratah sakhīnām
眉毛弯弯的白莲女啊！你为何遭受爱神之箭折磨？寒风袭来，
面对一众亲友，你美丽的脸庞为何如同温柔的莲花，显出苍白？（44）

在每个音步的十二个音节中，第七、十个为短音节，在末尾的第五个音节处停顿，这是（世间律中的）新月律（candralekhā）。例如：（45）

vaktram saumyam te padmapatrāyatākṣam
kāmasyāvāsam subhruvoścābhāsam
kāmasyāpīdam kāmamāhartukāmam
kāntyā tvam kānte candralekheva bhāsi
爱人啊！你脸上硕大的莲花眼惹人怜爱，眉毛艳丽是爱的栖息，
你的美甚至使得爱神前来寻爱，你的美如同新月光彩熠熠！（46）①

在每个音步的十二个音节中，第三、五、九、十二个为长音节，这是（世间律中的）慎言律（pramitākṣarā）。例如：（47）

smitabhāṣiṇī hyacapalāparuṣā nibhṛtāpavādavimukhī satatam
yadi kasyacidyuvatirasti sukhā pramitākṣarā sa hi pumāñjayati
含笑而语，既不轻浮，也不刻薄，私下诽谤，历来反感，
慎言寡语，令人舒心，谁家男子，娶此少女，诸事顺畅。（48）

在每个音步的十二个音节中，第二、四、五、八、十、十二个为长音节，这是世间律中的家族律（vamśasthā）。例如：（49）

① 为符合该诗律的相关规定，笔者根据《舞论》巴罗达版，将此句中的 subhruvoścābhāsam 改为 subhrunoccaprahāsam 译出。

na me priyā yad bahumānavarjitā kṛtāpriyā taih paruṣābhibhāṣaṇaih
tathā ca paśyāmyahamadya sā dhruvam kṣaṇena vamśasthagatim kariṣyati
她极为不敬，使我不悦；她语言刻薄，令我忿恨；
我现在发现，纷争必然、很快将殃及家族命运。①（50）

在世间律的每个音步的十二个音节中，第四、七、十、十二个为长音节，这是鹿跃律（hariṇaplutā）。例如：（51）

paruṣavākyakaśābhihatā tvayā bhayavilokanapārśvanirīkṣaṇā
varatanuh pratataplutasarpaṇair anukaroti gatairhariṇaplutam
你语言刻薄如鞭子抽身，美人在恐惧中四处张望，
仿佛是鹿儿的跳跃英姿，她一刻不停地迅速逃窜。（52）

在每个音步的十二个音节中，第七、九、十一、十二个为长音节，这是（世间律中的）赐爱律（kāmadattā）②。例如：（53）

karajapadavibhūṣitā yathā tvam sudati daśanavikṣatādharā ca
gatirapi caraṇāvalagnamandā tvamasi mṛgagamākṣi kāmadattā
妙齿女啊！指痕装饰着你，齿痕将你的嘴唇伤及。
鹿眼女啊！你步伐缓慢，磨磨蹭蹭，已获爱神恩赐。（54）③

在每个音步的十二个音节中，第一、四、七、十个为短音节，这是（世间律中的）无上律（aparameyā）。例如：（55）

① 此句中的 sā dhruvam 在《舞论》巴罗达版为 vigraham（纷争、争吵、争斗），而在瓦纳拉西版中为 vikraman（超过、勇敢、僭越），今依巴罗达版译出。
② 《舞论》瓦纳拉西版称此诗律为醉爱律（kāmamattā）。
③ 依据《舞论》巴罗达版，将此句中的 mṛgagamākṣi 改为 mṛganibhākṣi 而译出。

na te kācidanyā samā dṛśyate strī guṇairyā dvitīyā tṛtīyāpi cāsmin
mameyam matilokamālokya sarvam jagatyaprameyāsi sṛṣṭā vidhātrā
梵天创造了举世无双的你，极目寰宇，意念尘世，
没有哪位女子美德与你媲美，甚至难觅其次、再次。（56）

在每个音步的十二个音节中，第二、五、八、十一个为短音节，这是（世间律中）所谓的莲池律（padminī）。例如：（57）

dehatoyāśayā vaktrapadmojjvalā netrabhṛṅgākulā dantahamsaih smitā
keśapatracchadā cakravākastanī padminīva priye bhāsi me sarvadā
亲爱的！你总是神采奕奕，身若莲池，脸若艳莲，
眼舞群蜂，笑露鹅齿，花瓣为发，鸳鸯乳房。（58）

在每个音步的十二个音节中，前六个和第十个为短音节，其余的为长音节，这是世间律中的成熟律（paṭuvṛtta，或译“机敏律”）。例如：（59）

upavaṇasalilānām bālapadmair bhramaraparabhṛtānām kaṇṭhanādaih
samadagativilāsaih kāminīnām kathayati paṭuvṛttam puṣpamāsah
花园水池，莲苞欲放，杜鹃欢歌，蜜蜂吟唱，
娇媚女子，步态迷人，花月春季，宣告成长。（60）

在每一音步的十三个音节中，第二、四、九、十一、十三个为长音节，且在每一音步的第四个音节处停顿，这是超世律中的天女律（prabhāvatī）。例如：（61）

kathantvimam kamalaviśālalocane gṛham ghanaih pihitakare niśākare
acintayantyabhinavavarṣavidyutas tvamāgatā sutanu yathā prabhāvatī
乌云遮住了月光，风雨雷电你全然不顾，
眼大如莲的美人啊，你居然来到我的房屋！（62）

在（每一音步的）十三个音节中，开头三个和第八、十、十二、十三个为长音节，且在每一音步的第三个音节处停顿，这是（超世律中的）极乐律（praharṣaṇī）。例如：（63）

bhāvasthairmadhurakathaihsubhāṣitaistvam
sāṭopaskhalitavilambitairgataiśca
nānāṅgairharasi manāmsi kāmukānām
suvyaktam hyasi jagati praharṣaṇīva
情话甜蜜，妙语连连，步态优雅，沉重缓慢，
肢体动作，恋人心悦，举世皆明，极乐欢畅。（64）

在每一音步的十三个音节中，第六、七、十、十一个为短音节，这是（超世律中的）孔雀迷醉律（mattamayūra）。例如：（65）

vidyunnaddhā sendradhanurdyotitadehā
vātoddhūtā śvetabalākākṛtaśobhāh
ete meghā garjitanādojjvalacihnāh
prāvṛtkālam mattamayūram kathayanti
电闪雷鸣，风逐乌云，雨后彩虹，鲜艳迷人，
天鹅洁白，孔雀迷醉，好似宣告，雨季来临。（66）[1]

在（每一音步的）十四个音节中，第一、二、四、八、十一、十三、十四个为长音节，这是公牛律（śakvarī）中的吉祥律（vasantatilakā，或译“春天吉祥律”“春神吉祥律”）。例如：（67）

① 根据《舞论》巴罗达版，将此处的 sendradhanurdyotitadehā 改为 sendradhanūrañjitadehā 而译出。这里的 indradhanūrañjitadehā 字面意思为“本身弯曲的因陀罗神弓”，暗指彩虹。

citrairvasantakusumaih kṛtakeśahastā
sragdāmamālyaracanā suvibhūṣitāṅgī
nāgāvataṃsakavibhūṣitakarṇapālī
sākṣādvasantatilakeva vibhāti nārī
各色春花点缀头发，各式花环装饰全身，
蛇形珠宝扮靓耳际，女子犹如吉祥春神。（68）

在每一音步的十四个音节中，开头五个和最后三个为长音节，这是公牛律中的无限律（asambādhā）。例如：（69）

mānī lokajñah śrutabalakulaśīlāḍhyo
yasmin sammānam na sadṛśamanupaśyeddhi
gacchettam tyaktvā drutagatiraparam deśam
kīrṇā nānārthairavaniriyamasambādhā
高傲而世故，博闻而强健，出身高贵富涵养，
此邦不待见，速速去他乡，财富多多无限量。（70）

在每一音步的十四个音节中，开头四个和第十、十一、十三、十四个为长音节，这是公牛律中的八足律（śarabhā）[1]。例如：（71）

eṣā kāntā vrajati lalitam vepamānā
gulmacchannam vanamurunagaih sampraviddham
hā hā kaṣṭam kimidamiti no vedmi mūḍho
vyaktam krodhāccharabhalalitam kartukāmā
优美摇摆中，恋人去林间；花草灌木层层叠，高大树木处处见；
唉唉我愚痴，难解其中味；恋人欲效八足兽，显见嗔怒是起源。（72）

① 此处也可译为"八足兽律"，因为 śarabhā 可译为"八足兽"。

在每一音步的十五个音节中，开头六个和第十、十三个为短音节，这是雄牛律（atiśakvarī）中的悦色律（nāndimukhī）。例如：（73）

na khalu tava kadācitkrodhatāmrāyatākṣam
bhrukuṭivalitabhaṅgam dṛṣṭapūrvam mayāsyam
kimiha bahubhiruktairyā mamecchā hṛdisthā
tvamasi madhuravākyā devi nāndīmukhīva
从未见过你怒目圆睁、双眼绯红，以前你不紧皱眉毛、眼睫弯曲，
我还愿再说什么，你可仍是和颜悦色、话语甜蜜且永驻我心的天女?（74）

在每一音步的十六个音节中，第一、四、六、十六个为长音节，这是（果核律）中的象嬉律（gajavilasita）。例如：（75）

toyadharah sudhīraghanapaṭupaṭaharavah
sarjakadambanīpakuṭajakusumasurabhim
kandalasendragopakaracitamavanitalam
vīkṣya karotyasau vṛṣabhagajavilasitakam
眼见那乌云密布，听到那雷声沉闷，地面长满了芭蕉和胭脂，
娑尔吒、迦昙波、尼波、古吒迦花芬芳扑鼻，云儿如牛象嬉戏。（76）

在每一音步的十六个音节中，第二、三、四、五、六、十二、十三、十五、十六个为长音节，这是（果核律）中的妙嬉律（pravaralalita）[1]。例如：（77）

nakhālīḍham gātram daśanakhacitam coṣṭhagaṇḍam
śirahpuṣponmiśram pravilulitakeśālakāntam

① 原文中妙嬉律和下边的山峰律的定义不完整，此处综合当代学者的英译和原书所举例子译出。

gatih khinnā caivam vadanamapi sambhrāntanetram
aho ślāghyam vṛttam pravaralalitam kāmaceṣṭam
肢体被指甲划出伤痕，嘴唇腮帮都有齿印，头缀鲜花，发髻散乱，
步履沉重，脸上眼珠乱转，呀！欢爱真是称心如意，快乐妙不可言！（78）[①]

在每一音步的十七个音节中，第二、三、四、五、六、十二、十三、十七个为长音节，这是（超核律）中的山峰律（śikhariṇī）。例如：（79）

mahānadyābhoge pulinamiva te bhāti jaghanam
tathāsyam netrābhyām bhramarasahitam paṅkajamiva
tanusparśaścāyam sutanu sukumāro na puruṣah
stanābhyām tuṅgābhyām śikhariṇinibhā bhāsi dayite
妙人儿！你的臀部宛如宽阔的河岸，
脸上的眼睛宛如攀缘莲花的蜜蜂，
亲爱的！你的玉体触来是如此柔和
而不粗糙，洁白双乳宛如高耸的山峰。（80）

在每一音步的十七个音节中，头五个和第十一、十三、十四、十六个为短音节，这是（超核律中的）牛嬉律（vṛṣabhaceṣṭita）。例如：（81）

jaladaninadam śrutvā garjanmadoccayadarpito
vilikhati mahīm śṛṅgākṣepairmṛgah pratinardya ca
svayuvativṛto goṣṭhād goṣṭham prayāti ca nirbhayo
vṛṣabhalalitam citram vṛttam karoti ca śāḍvale
听到乌云发出雷声，情欲亢奋的公牛
咆哮着回应，还用它的角奋力触地，
它率领身边的年轻母牛大胆穿过不同

① 依据《舞论》巴罗达版，此处将原文的 vihitam 改为 khacitam 译出。

牛群，与她们在草地上换着花样嬉戏。（82）

在每一音步的十七个音节中，头四个和第十、十一、十三、十四、十六、十七个为长音节，其余的为短音节，这是（超核律中的）所谓的吉祥女神律（śrīdharā）。[①]例如：（83）

snānaiścūrṇaih sukhsurabhibhirgaṇḍalepaiśca dhūpaih
puṣpaiścānyaih śirasi racitairvastra yogaiśca taistaih
nānāratnaih kanakakhacitairaṅgasambhogasamsthair-
vyaktam kānte kamalanilayā śrīdharevātibhāsi
沐浴，香粉，熏香，涂抹在脸颊上的
香料芬芳怡人，头戴鲜花，服饰加身，
各种金银珠宝一道妆饰全身，美人啊，
你便是住于莲花且光彩照人的吉祥女神！（84）

在每一音步的十七个音节中，第一、四、六、十、十七个为长音节，第七、十个音节处为停顿，这是（超核律中的）竹叶律（vamśapatrapatita）。例如：（85）

eṣa gajo'drimastakataṭe kalabhaparivṛtah
krīḍati vṛkṣagulmagahane kusumabharanate
megharavam niśamya muditah pavanajavasamah
sundari vamśapatrapatitam punarapi kurute
大象带着身边小象在山梁嬉戏，
森林茂密，灌木不胜鲜花重负而弯曲，
听见雷鸣便兴奋奔跑，如同疾风落叶，

① 其他人将此诗律称为悠升律（mandākrāntā）。从例句和相关规定来看，此处原文似乎缺少“第十六个”，今据温尼之译文将之（见该书第 2 卷第 885 页）补齐。

大象卷起的风也将竹叶刮落在地。（86）

在每一音步的十七个音节中，第二、六、八、十二、十四、十五、十七个为长音节，其余的为短音节，这是（超核律中的）所谓的悠行律（vilambitagati）。例如：（87）

vighūrṇitavilocanā pṛthuvighūrṇahārā punah
pralambarasanā calatskhalitapādamandakramā
na me priyamidam janasya bahumānarāgeṇa yan
madena vivaśā vilambitagatih kṛtā tvam priye
大眼珠滴溜溜转，项链歪戴斜挂，
腰带滑落，脚步摇摇缓缓、慢慢悠悠，
美人儿！世人恭维使你陶醉，情不自禁、
步态失衡，这难道不是我偷乐的时候？（88）

在每一音步的十八个音节中，头五个和第十一、十二、十四、十五、十七、十八个为长音节，智者称其为（稳固律即dhṛti中的）画像律（citralekhā）。例如：（89）

nānāratnāḍhyairbahubhiradhikam bhūṣaṇairaṅgasamsthair-
nānāgandhāḍhyair madanajananairaṅgarāgairvicitraih
keśaih snānārdraih kusumaracitairvaktrarāgaiśca taistaih
kānte samkṣepāt kimiha bahunā citralekheta bhāsi
珠宝种类繁多，饰物点缀肢体，
种种香料在身，散发气息迷人，
浴后润发缀花，五彩服饰加身，
简言之美人啊，粲粲然画中人！（90）

在每一音步的十九个音节中，头三个和第六、八、十二、十三、十四、

十六、十七、十九个为长音节，其余的为短音节，这是（坚固律中的）虎嬉律（śārdūlavikrīḍita）。例如：（91-92）

nānāśastraśataghnitomarahatāh prabhraṣṭasarvāyudhāh
nirbhinnodarabāhuvaktranayanā nirbhartsitāh śatravah
dhairyotsāhaparākramaprabhṛtibhistaistairvicitrairguṇair
vṛttam te ripughāti bhāti samara śārdūlavikrīḍita
所有武器掉落，腹臂眼面被刺砍，
敌人被刀枪等各种致命武器击退、杀死，
你镇定自若、勇猛威武，这种种杀敌的
美德令人瞩目，堪比老虎的英武嬉戏。（93）

在每一音步的二十个音节中，头四个和第六、七、十四、十五、十六、二十个为长音节，其余的为短音节，这是（塔座律中的）妙容律（suvadanā）。例如：（94-95）

netre līlālase te kamaladalanibhe bhrūcāpanihite
ganṭhoṣṭham pīnamadhyam samasahitaghanāh snigdhāśca daśanāh
karṇāvamsapralambau cibukamapi natam ghoṇā surucirā
sarvasmin martyaloke varatanu vihitāsyekā suvadanā
眼如莲花，眼角曲美，眉如弯弓，
唇腮饱满，牙齿整齐，光洁紧密，
耳垂及肩，下颌弯曲，鼻子柔和，
妙人儿啊，渺渺凡尘，妙容独你！（96）

在每一音步的二十一个音节中，头四个和第六、七、十四、十五、十七、十八、二十、二十一个为长音节，其余的为短音节，它一直被称为（本质律中

的）执花律（sragdharā）[①]。例如：（97-98）

cūtāśokāravindaih kuruvakatilakaih karṇikāraih śirīṣaih
punnāgaih pārijātairvakulakuvalayaih kimśukaih sātimuktaih
etair nānāprakārairadhikasurabhibhir viprakīrṇaiśca tais-tair
vāsantaih puṣpavṛndairnaravara vasudhā sragdharevādya bhāti
芒果花、无忧花、日莲花、具罗波劫花、帝罗迦花、
迦尼迦罗花、合欢花、龙树花、珊瑚花、薄拘罗花、
青莲花、紧输迦花、善思花，国王啊！花儿芳香四溢，
春天的大地繁花似锦，今儿好似一位手执花环的靓女！（99）

在每一音步的二十二个音节中，第一、四、六、十、十二、十六、十八、二十二个为长音节，其余的为短音节，行家称其为（容貌律中的）歌舞律（madraka）。例如：（100-101）

udyatamekahastacaraṇam dvitīyakararecitam suvinatam
vamśamṛdaṅgavādyamadhuram vicitrakaraṇānvitam bahuvidham
madrakametadadya subhage vidagdhagaticeṣṭitaih salalitair-
nṛtyasi vibhramākulapadam varoru lalitakriyam samarasam
一手举起，一手弯曲，伴随美妙无比的鼓乐与竹笛，
美人儿！脚步不停旋转，跳起摩德罗迦舞，连环式
奇妙无比、花样繁多，舞姿轻盈优美，显见匠心独具。
美腿女啊，你的舞蹈充满情味，你的舞蹈极富魅力！（102）

在每一音步的二十三个音节中，第五、七、十一、十三、十七、十九、二十三个为长音节，其余的为短音节，这是幽灵律（vikṛti）中的马嬉律

① 新护认为，这种每音步 21 音节的执花律适合用来吟诵，而前边提及的每音步 11 音节的烈性律和每音步 12 音节的多吒迦律适合用于歌唱。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.856。

（aśvalalita）。例如：（103-104）

rathahayanāgayaudhapuruṣaih susaṅkulamalam balam samuditam
śaraśataśaktikuntaparighāsiyaṣṭivitatam bahupraharaṇam
ripuśatamuktaśastraravabhītaśaṅkitabhaṭam bhayākuladiśam
kṛtamabhivīkṣya samyugamukhe samīpsitaguṇam tvayāśvalalitam
看到战车战马、战象战士汇聚为喧嚣的强大军队，
目睹箭矢刀枪、铁棍棒槌等百般武器齐齐展开攻击，
敌人百般武器发出声响使得战士草木皆兵、心中恐惧，
你在战斗中一马当先的美德令人敬佩，堪比马儿嬉戏。（105）

在每一音步的二十四个音节中，头六个和第八、十一、十四、十七、二十、二十三个为短音节，其余的为长音节，这是（方阵律中的）云蔓律（meghamālā）。例如：（106-107）

pavanabalasamāhṛtā tīvragambhīranādā balākāvalīmekhalā
kṣitidharasadṛśoccarūpā mahānīladhūmāyamānāmbugarbhodvahā
surapatidhanurujjvalābaddhakakṣyā taḍiddyotasannāhapaṭṭojjvalā
gaganatalavisāriṇī prāvṛṣeṇyonnatā meghamālādhikam śobhate
雨季天空弥漫着团团乌云，饱满悬垂，格外壮观，
狂风吹过，云层发出巨大而沉闷的雷响，白鹭行行
如玉带横空，空中升起宛如青黛高山的巨大云烟，
彩虹如弓，绚烂似带，照亮盔甲战袍的便是闪电。（108）

在每一音步的二十五个音节中，第一、四、五、六、九、十、二十五个为长音节，其余的为短音节，熟悉诗律的人称为（超塔律中的）麻鹬律（krauñcāpādī）。例如：（109-110）

yā kila dākṣam vidrutasomam kratuvaramacamasamapagatakalaśam

pātitayūpam kṣipta caṣālam vicayanamasamidhamapaśukamacarukam
kārmukamuktenāśu cakāra vyapagatasuragaṇapitṛgaṇamiṣuṇā
nityamasau tai daityagaṇārih pradahatu makhamiva ripugaṇamakhilam
愿恶魔的敌人如摧毁祭祀般永远彻底消灭你的死敌!
据说湿婆曾经弯弓搭箭，迅速地毁坏了达刹的娑摩祭，
他倾倒娑摩琼浆，打碎杯盘缶瓶，拆除献祭的柱子，
灭祭火，毁柴薪，放生祭物，还将天神和祖宗驱离。（111）

在每一音步的二十六个音节中，头八个和第十九、二十一、二十四、二十六个为长音节，其余的为短音节，这是（分割律中的）长蛇律（bhujaṅgavijṛmbhita）。例如：（112-113）

rūpopeṭām devaih sṛṣṭām samadagajavilasitagatim nirīkṣya tilottamām
prādakṣiṇyāt prāptām dṛṣṭum bahuvadanamacalanayanam śirah kṛtavān harah
dīrgham nihśvasyāntargūḍham stanavadanajaghanarucirām nirīkṣya tathā punah
pṛṣṭhe nyastam devendreṇa pravaramaṇi gaṇakavalayam bhujaṅgavijṛmbhitam
天神们创造的提罗多摩容颜秀丽，她如发情期的大象步态优美，
湿婆长出几张面孔且眼睛不动，只为盯住右旋向他行礼的女子，
凝视她迷人的乳房、脸蛋和美臀，悄悄地发出了长长的叹息，
他手放背后，握住想悄悄给她的蛇形金手镯上镶极品宝石。（114）

诸位婆罗门俊杰啊！我已如此这般地讲述了各种规则的诗律。我还将说明不规则和半规则的诗律特征。（115）

音步与作品（诗体作品）相联系，如每个音步中的诗律各不相同，这便是不规则的诗律。（116）

（四个音步中的任意）两个音步的诗律相同，另外两个音步的诗律不同，这是半规则诗律。所有音步的诗律不同，这叫不规则诗律。（117）

开头一行的音步可能会短于或长于后边一行的音步，第一行和第二行的音

步的音节数不等，这是半规则诗律。（118）①

阐释（两行诗歌共四个音步的）一个音步后，就可理解整个规则的诗律；理解不规则的诗律，则需阐释所有四个音步；而阐释（四个音步中的）两个音步，才能理解半规则诗律。（119）

我已经详细讲述了规则的诗律及其分类，接着根据不同的音组（trika）②，说明不规则诗律的特征。（120）

（在两行的四个音步中），第一个音步（的音节组合）包含了S音组、S音组、长音节、长音节，第二个音步（的音节组合）包含了S音组、R音组、短音节、长音节，余下一行的第一、第二个音步均是如此，这被称为（不规则的阿奴湿图朴律中的）吟诵律（pathyā）。例如：（121）

priyadaivatamitrāsi priyasambandhibāndhavā
priyadānaratā pathyā dayite tvam priyāsi me
你尊重天神和朋友，你热爱家人和亲戚，
亲爱的！你乐善好施受称道，我真喜欢你！（122）

（在两行的四个音步中），第一个音步（的音节组合）包含M音组、R音组、短音节、长音节，第二个音步包含Y音组、S音组、短音节、长音节，第三个音步包含R音组、B音组、短音节、长音节，第四个音步包含J音组、S音组、短音节、长音节。（这是全诵律即sarvaviṣama pathyā。）例如：（123）

naivācāro na te mitram na sambandhiguṇakriyā
sarvathā sarvaviṣamā pathyā na bhavasi priye

① 当代学者对此句和上一句的理解似乎存在差异，对于下边各种不规则诗律的阐释也不尽一致，详见温尼之译文（第2卷第895-896页）。这一颂的完整意思是：两行即四个音步的开头一行两个音步的音节数，可能会短于或长于后边一行两个音步的音节数，第一行即奇数行（oja）和第二行即偶数行（yugma）的音步的音节数不等，这是半规则诗律。

② 此句中的trika在下边反复出现，该词字面意思是“三个”“三组”等，但从上下文语境看，似乎可译为“音节组合”或“特殊音步”等。下边讲述的不规则诗律只涉及前边提到的每个音步八个音节的阿奴湿图朴律或曰阿奴湿图朴诗律。

你行为不得体，没有朋友，也不善待亲戚，
亲爱的！你在所有方面都糟糕，不值我珍惜！（124）

第一、三音步的特征便是如此。如果将第一、三个音步（的音节组合）换为第二、四个音步（的音节组合），智者将其命名为逆颂律（viparītāpathyā）。[①] 例如：（125）

kṛte(ca) ramaṇasya kim sakhi roṣena te pyartham
viparītā na pathyāsi tvam jaḍe kena mohitā
朋友啊！你对所爱的人发怒又有何益？
与人抬杠不值称道！笨女人，谁骗了你？（126）

（在两行的四个音步中），如第一、三个音步的第四个音节后出现三个短音节，这被称为轻快律（anuṣṭupcapalā）[②]。例如：（127）

na khalvasyāh priyatamah śrotavyam vyāhṛtam sakhyā
nāradasya pratikṛtih śrūyate vipulā hīyam
这人不是姑娘至爱，只可悄悄聆听的事被女友大声嚷嚷。
这位大大咧咧的女子可谓是爱吵架的那罗陀仙人的翻版。（128）

（在两行的四个音步中），第二、四个音步的第七个音节是短音节，这是广博律（vipulā）。有的人则认为广博律中所有音步的第七个音节都是短音节。例如：（129）

saṅkṣiptā vajramadhye he hemakumbhanibhastanī
vipulāsi priye śroṇyām pūrṇacandranibhānane

① 此句前边似乎缺少了某些内容，但 M. 高斯认为，此句是后人添加的（见该书上卷第 2 部分第 68 页）。
② 此句原文似乎有误，今依据《舞论》巴罗达本将其中的 anuṣṭubvipulā 改为 anuṣṭupcapalā 译出。

身体瘦削，腰如金刚杵，双乳黄金瓶，
亲爱的，你臀部宽阔，你脸如圆月！（130）

再如：

gaṅgeva meghopagame āplāvita-vasundharā
kūla-vṛkṣānārujantī sravantī vipulācalāt
你如雨季来临的恒河，从高山流淌而下，
你让大地沐浴，还冲走河岸边的丛丛树木。（131）

（不规则的）阿奴湿图朴律中音步的种种音节组合便是如此。在阿奴湿图朴律的奇数音步（第一、三个音步）和偶数音步（第二、四个音步）中，还可出现其他的音组（trika）。（132）

在这种诗律的第一个音节后，总是不能出现以长音节结尾的音组（如M音组、Y音组等），或全为短音节的音组（即N音组），但规定自第四个音节起采用短音节。（133）

在不规则的阿奴湿图朴律中，（每一个音步的）最后三个音节为长音节，智者称其为本貌律（vaktra）。例如：（134）

dantakṣātādharam subhru jāgaraglānanetram ca
prātah sambhogakhinnam te darśanīyatamam vaktram
嘴唇被牙齿咬伤，眼神须保持清醒而显得懒散，
尽情享受欢爱而疲倦异常，美眉啊！脸庞更好看！（135）[①]

以上便是所有称为不规则的阿奴湿图朴律的情况。行家们对于这些不规则诗律的音节及音节组合意见分歧。（136）

（在两行的四个音步中），第一、三个音步包含S音组、J音组、S音组、长

① 兼顾上下文语境，依据《舞论》巴罗达本，将此句中的 prātah 改为 rati 而译出其含义。

音节，第二、四个音步包含B音组、R音组、N音组、长音节、长音节，这常被智者叫做火焰律（ketumatī）。例如：（137）

spharitādhram calitanetram raktakapolamambujadalākṣam
kimidam ruṣāpahṛtaśobham ketumatī-samam vada mukham te
嘴唇颤抖，两腮通红，眼如莲花却跳动不已，
请说，为何你的脸宛如火焰，让愤怒夺去艳丽？（138）

（在两行的四个音步中），第一个音步包含S音组、J音组、S音组、短音节，第二个音步包含N音组、S音组、J音组、长音节，第三个音步包含B音组、N音组、J音组、短音节，第四个音步包含S音组、J音组、S音组、J音组、长音节，这种形式的音节组合被称为涌现律（udgatā）。例如：（139）

tava romarājiratibhāti sutanu madanasya mañjarīm
nābhikamalavivarotpatitā bhramarāvalīva kusumāt samudgatā
妙人儿，你的缕缕黑发闪亮，仿佛出自莲花般的肚脐中心，
堪比群群黑蜂自花间涌现，爱神的簇簇鲜花也无力与其抗衡！①（140）

（在两行的四个音步中），第一个音步包含S音组、J音组、S音组、短音节，第二个音步包含N音组、S音组、J音组、长音节，第三个音步包含N音组、N音组、S音组、S音组，第四个音步包含S音组、J音组、J音组、长音节，这是游戏律（lalitā）。例如：（141）

lalitākulabhramitacāru vasanakarapallavā hi me
pravikasitakamalakāntamukhī pravibhāsi devi surataśramāturā
嫩芽似的双手迅速而优美地挥动服饰，我的女神，
虽有欢爱的倦怠，你脸上绽放的莲花美依然迷人！（142）

① 此句似乎暗示，该女子的秀发魅力胜过了爱神的花箭，因其征服了恋人的心。

（在两行的四个音步中），第一、三个音步包含N音组、N音组、R音组、短音节、长音节，第二、四个音步包含N音组、J音组、J音组、R音组，具有这类音节组合的诗律叫做别貌律（aparavaktra）。例如：（143）

sutanu jalaparītalocanam jaladaniruddhamivendumaṇḍalam
kimidamaparavaktrameva te mama tu tathāpi manoharammukham
妙人儿！你眼含泪水的脸庞，宛如被云朵遮住的圆月，
为何它仿佛属于他人，但仍使我神魂颠倒、魂不守舍？（144）①

（在两行的四个音步中），第一、三个音步包含N音组、N音组、R音组、Y音组，第二、四个音步包含N音组、J音组、J音组、R音组、长音节，这是花蕊律（puṣpitāgrā）。例如：（145）

pavanarayavidhūtacāruśākham pramuditakokilakaṇṭhanādaramyam
madhukararava(pari)gīyamānavṛkṣam varatanu paśyam vanam supuṣpitāgram
妙人儿！看那开满鲜花的森林顶端，风儿劲吹迷人树枝，
杜鹃鸟叫声甜美而又迷人，蜜蜂的吟唱回荡在整个树林里。（146）

每一个音步包含十六个音量单位（mātrā），后者是颂歌律（gāthā）的组成部分，颂歌律可以按（音组）分为四个部分，熟悉波哩多律者视其为林栖律（vānavāsikā）。例如：（147）

asamsthitapadā suvihvalāṅgī madaskhalitaceṣṭitairmanojñā
kva yāsyasi varoru suratakāle viṣamā kim vānavāsikā tvam
美腿女！你双脚颤抖，肢体颤动，激情陶醉后的倦姿依旧摄人心魄！
享受欢爱时你究竟身在何处？你是否林栖女子般不可捉摸？（148）

① 此句中的“仿佛属于他人”意指女子含泪的脸使其变得陌生，暗示主人公对女子的神情变化即眼含泪水感到惊讶。

以上所述便是规则和不规则的波哩多律特征，智者认为它们可以运用在戏剧和诗歌创作之中。（149）

在这些波哩多律之外，学者们还提到过其他一些诗律，因为它们缺乏魅力，没有在创作中加以运用。（150）

这些在创作中被禁止的诗律，可用在达鲁瓦歌中。我将在讲述达鲁瓦歌的规则时论及其种类。（151）[①]

我已简略讲述了波哩多律的特征，接下来讲述阿利耶律（āryā）的特征。（152）

阿利耶律分为五类：吟诵律（pathyā）、广博律（vipulā）、轻快律（capalā）、头部轻快律（mukhacapalā）、尾部轻快律（jaghanacapalā）。（153）

我将讲述（阿利耶律的）停顿、音量单位及其种类，它以音组（gaṇa）为基础和必然的表现特征。（154）[②]

停顿是指（阿利耶律中音步之间的）中断，一个音量组包含四个音量单位，第二、四个音步为偶数音步，第一、三个音步为奇数音步。（155）

（阿利耶律中的）奇数音步的音量组有四个音量单位，应无J音组（轻重轻），而诗人可随意组合偶数音步。（156）

所有阿利耶律的八个音组都只是标准音量组的一半（两个音量单位）。（前一行的）第六个音组分为两类，最后一个音量组只有一个音量单位。后边半行第六个音量组只有一个音量单位。（157）

（阿利耶律前一行的）第六个音组可由两种方式构成：一类为J音组（轻重轻），另一类为四个短音节。停顿与音组数量有关。（158）

停顿产生于第七个音组的第二个短音节或第七个音节，也出现在第五个音组的第一个音节或第五个音组的末尾。（159）

在阿利耶律中，第三个音组后出现停顿的叫吟诵律。（阿利耶律中的）广

① 《舞论》第三十二章论述歌曲。

② 自 154 句至 159 句以及第 165 句的经文颇为晦涩，学者们的译文也不尽一致，有的甚至存在互相矛盾之处（如对轻快律的定义阐释，见 N.P.Unni, pp.905-906；P.Kumar, p.540），此处综合参考原文及其不同的几种译文而译出原文大意。详见 N.P.Unni 的译文（第 2 卷第 903 至 904 页）、P. Kumar 的译文（第 1 卷第 538 至 539 页）、印度当代学者的集体译文（第 237 至 238 页）。

博律与此不同，因为它的音步吟诵没有停顿。例如：（160）

raktamṛdupadmanetrāsita dīrghabahulamṛdukeśī
kasya tu pṛthumṛdujaghanā tanubāhvam sodarā'pathyā
红润莲花眼，黑油长密发，再兼丰满柔美臀，
纤纤为手臂，细细为腰腹，谁谓此女不怡人？（161）

第一、三个音步包含十二个音量单位，这便是（阿利耶律中的）吟诵律。另外一种确曾在前边讲过的阿利耶律叫做广博律，例如：（162）

vipulājaghanavadanastananayanais tāmrādharoṣṭhakaracaraṇaih
yatanāsāgaṇḍairlalāṭa karṇaih śubhā kanyā
丰乳美臀，阔目圆脸，嘴红唇润，手红足赤，
高鼻大腮，天庭饱满，耳朵硕大，此女靓丽！（163）

在阿利耶律的音步中，第一、三等奇数音组全部采用长音节，第二、四等偶数音组在其中间采用长音节，这是轻快律。（164）[①]

在阿利耶律的音步中，每半行的第二、四个音组采用J音组（轻重轻），这是轻快律。（165）

轻快律在阿利耶律开头部分的运用，这是头部轻快律（mukhacapalā）；在其后面部分的运用，这是尾部轻快律（jaghanacapalā）；在其前后两处运用，这是普遍轻快律（sarvataścapalā）。（166）

头部轻快律的例子：

āryā mukhe tu capalā tathāpi cāryā na me yatah sā tu
dakṣā gṛhakṛtyeṣu tathā duhkhe bhavati (ca) duhkhārtā
虽然话多，她举止并不轻浮，

① 第 164 至 166 句的意思有重复，这显然与校勘有关，今据原文译出大意。

她精于家务，为我的痛苦而苦。（167）

尾部轻快律的例子：

varamṛganayane capalāsi varoru śaśaṅkadarpaṇanibhāsye
kāmasya sārabhūtenā pūrvamadacārujaghanena
美腿女啊！你鹿眼优美，脸似镜中月，大腿迷人，
充满激情，是爱的精华，你却让恋人捉摸不定！①（168）

普遍轻快律的例子：

udbhartṛgāminī paruṣabhāṣinī kāmacihnakṛtaveṣa
yā nātimāmsayuktā surāpriyā sarvataścapalā
违背丈夫意志，说话粗言粗语，衣服留下偷欢的痕迹，
她不喜欢吃荤，但却嗜酒如命，活脱脱一个轻浮女子！（169）

（普遍轻快律的）第一、三个音步均为十二个音量单位，第二个音步为十八个音量单位，第四个音步为十五个音量单位。（170）

（普遍轻快律的）前一行包含三十个音量单位，后一行包括二十七个音量单位，这便是（阿利耶律）两行诗的音量总数。（171）

波哩多律源自种种不同的诗律，应将其运用于各种诗体作品，而这些作品具有三十六种诗相（lakṣaṇa）。（172）②

以上是婆罗多《舞论》中名为《诗律探》的第十六章。

① 根据上下文语境，参考印度当代学者集体译文的底本（第 239 页），将此处的 pūrva 改为 pūrṇa 而译出。

② 新护在解说“诗体作品”时认为，创作诗体作品犹如修建寺庙墙壁等。辞藻韵律（诗律）便是作品成型的基础，而选择地基犹如选择诗律，诗相的功能犹如粉刷的墙壁，各种庄严与诗德犹如墙上的画幅与造像，十色（十种戏剧）的分类犹如门窗的排列。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 2, ed. & tr. by N. P. Unni, p.909。

第十七章 语言表演

装饰（bhūṣaṇa）、精炼（akṣarasaṅghata）、优美（śobhā）、例举（udāharaṇa）、原因（hetu）、悬疑（saṃśaya）、喻证（dṛṣṭānta）、发现（prāpti）、想象（abhiprāya）、例证（nidarśana）、解释（nirukta）、成功（siddhi）、特殊（viśeṣaṇa）、反讽（guṇātipāta）、强调（atiśaya）、联想（tulyatarka）、集句（padoccaya）、描写（diṣṭa，也作dṛṣṭa）、点示（upadiṣṭa）、考虑（vicāra）、转换（viparyaya）、跑题（bhraṃśa）、调停（anunaya）、花蔓（mālā）、殷勤（dākṣiṇya）、谴责（garhaṇa）、推测（arthāpatti）、成就（prasiddhi）、提问（pṛcchā）、类似（sārūpya）、心愿（manoratha）、机智（leṣa）、糊涂（samkṣobha，也作kṣobha）、褒颂（guṇakīrtana）、自明（anuktasiddhi）、敬语（priyavacana，也作priyokti），这些是诗（kāvyabandha，即戏剧，下同）中所体现的三十六种诗相（lakṣaṇa）。（1-5）①

（诗中）运用许多的庄严和诗德，犹如为其所配的装饰品，这是装饰（bhūṣaṇa）。（6）

使用很少的双关词，表达丰富多彩的意义，这是精炼（akṣarasaṅghata）。（7）

使用具有双关含义的词语，将人们不熟悉的意思变为熟悉的含义，从而达到特殊的目的，这是优美（śobhā）。（8）

① 高斯认为，关于诗相的含义，各家说法不一。新护列举了十种不同的观点。根据新护的疏解可知，诗相的某些原始含义已经丧失，后人的一些看法只是猜测而已。没有新护的举例说明，后人无法理解大部分诗相的定义。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.297-298。

智者运用含义相同的语言，成功地达到说明的目的，这是例举（udāharaṇa）。（9）

语言简练，语言运用有效，达到预期目的，这是原因（hetu）。（10）

出于多方考虑，语句未能表述真实意图，这是悬疑（saṃśaya）。（11）

说明缘由，达到相同的目的，以使众人心悦诚服，这是喻证（dṛṣṭānta）。（12）

看见局部，可以推测某些具体情境，这是发现（prāpti）。它是戏剧表演赖以成功的一个标志。（13）

某种引人入胜但却未曾出现的对象，基于相似性进行创造，这是想象（abhiprāya）。（14）

引用现成的实例，反驳相反的观点，这是例证（nidarśana）。（15）

叙述一些话，以印证以前无可指责的说法，这是解释（nirukta）。（16）

提起许多相关的人名，以图达成目的，这是成功（siddhi）。（17）

谈起许多著名的对象，再述说某个区别于它们的特殊对象，这是特殊（viśeṣaṇa）。（18）

带着某种严苛的意图，却以温和的语言谈论美德，话里蕴含种种相反的意思，这是反讽（guṇātipāta）。（19）

说起常人的许多特点后，再说某些具体的特征，这是强调（atiśaya）。（20）

运用意义相似的明喻（upamā）或隐喻（rūpaka），以推断令人生疑的对象的含义，这是联想（tulyatarka）。（21）

许多句子与另一些句子组合，以构成意义相似的一组句子，这是集句（padoccaya）。（22）

按照相应的地点、时间和形状，描写可见或不可见的对象，这是描写（diṣṭa）。（23）

在理解经论要义的基础上言说，使智者心悦诚服，这是点示（upadiṣṭa）。（24）

运用此前为人所知的一般含义，并否定许多错误，以确认某种不可直接认识的对象的意义，这是考虑（vicāra）。（25）

发现某个对象后，出现了疑惑，遂转换思路，这是转换（viparyaya）。（26）

傲慢的角色或其他角色不止一次偏离原来的话题，改为另一话题，这是跑题（bhraṃśa）。（27）

双方所持观点相左，却能使其皆大欢喜，达成预期目的，智者称之调停（anunaya）。（28）

为达成心愿，智者向人宣称自己的各种需求，这是花蔓（mālā）。（29）

以高兴而愉快的表情、甜言蜜语及相应动作，应酬他人，这是殷勤（dākṣiṇya）。（30）

将某人的过错说成美德，将其美德贬低为过错，这是谴责（garhaṇa）。（31）

亲切愉快地谈论此事，却能使人领悟其他的意图，这是推测（arthāpatti）。（32）

利用极其夸张的语言，述说许多人间成就，以表达某种意图，这是成就（prasiddhi）。（33）

反问自己或询问别人，其神态表情透露真实意图，这是提问（pṛcchā）。（34）

看见、听见、谈论或体验某个对象时，激动地发现其与另一对象的相似性，这是类似（sārūpya）。（35）

假装谈论别人的情况，实则叙述自己心底的秘密，这是心愿（manoratha）。（36）

善于言辞者，巧妙言说，达到同样的目的，这是机智（leṣa）。（37）

自己清白，却将别人各种过错揽在身上，或归于并无过错的另一人，这是糊涂（samkṣobha）。（38）

世间最卓越的一些人的美德，名义上归一人所有，这是褒颂（guṇakīrtana）。（39）

仅仅开始提及某个对象，即便余下的话未说完，也可明白，这是自明（anuktasiddhi）。（40）

带着愉快的心情，用语言礼敬尊者，抒发快乐，这是敬语（priyokti）。（41）

这些是阐释说明的诗（戏剧）中的三十六种诗相，智者应依据味的需要，正确地运用，以丰富作品的魅力（śobha）。（42）[①]

明喻（upamā）、隐喻（rūpaka）、明灯（dīpaka）、叠声（yamaka），这些是诗（戏剧）中运用的四种庄严（alaṅkāra）。（43）

诗（kāvyabandha，戏剧）中某个对象以相似性（sādṛśya）为基础进行比较，这是明喻。它涉及性质（guṇa）和形状（ākṛti）。（44）

明喻可以是一个对象与另一个对象、一个对象与多个对象进行比较，也可以是多个对象与一个对象、多个对象与多个对象进行比较。例如，一个比一个："你的脸宛如月亮。"多个比一个："群星闪烁宛如月亮。"一个比多个："某人的眼睛宛如鹰眼和孔雀眼。"多个比多个："象群如同团团乌云。"（45-48）

称赞（praśamsā）、责备（nindā）、奇想（kalpitā）、相似（sadṛśī）、部分相似（kiñcit sadṛśī），智者称其为明喻的五种形式。（49）

称赞明喻的例子是："目睹大眼女郎，国王很高兴，她仿佛是仙人们修炼苦行所获得的精神成就的化身。"（50）

责备明喻的例子是："她拥抱美德尽失、形容猥琐的人，犹如蔓藤拥抱林间大火焚烧后布满荆棘的一棵树。"（51）

奇想明喻的例子是："颞颥汁液涌出，大象优美缓行，宛如山岳踱步。"（52）

相似明喻的例子是："你满足别人心愿，今日所为，只有你其他的非凡业绩可以媲美。"（53）

部分相似明喻的例子是："她是我女友，面如圆月亮，眼似蓝莲花，步若发情象。"（54）

这些是简要讲述的智者欣赏的各种明喻，此处没有讲述的其他特征，可从世间领悟。（55）

自己编织的形象，部分特征与比较对象有相似性，这是隐喻。（56）

① 高斯将新护对上述 36 种诗相的相关解释作了相应的英译。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, pp.299-306。

例如："池中姑娘面如红莲（padma），笑如白莲（kumuda），眼如青莲优美盛开，一群天鹅在身边鸣叫，宛如与她们相互唱和。"（57）

涉及各个主题的词语，结合在一个句子中，互相增光添彩，这叫明灯。（58）

例如："湖中有天鹅，树上绽鲜花，莲花醉蜜蜂，花园聚男女，人常驱空寂。"（59）

每一个音步的开头或其他地方，出现重复的词语，这便构成叠声（yamaka）。请听我具体说明它们的特征。（60）

尾部叠声（pādāntayamaka）、腰带叠声（kāñciyamaka）、圆盒叠声（samudgayamaka）、跨步叠声（vikrāntayamaka）、鸳鸯叠声（cakravālayamaka）、钳形叠声（sandaṣṭayamaka）、头部叠声（pādādiyamaka）、复沓叠声（āmreḍitayamaka）、四音步叠声（caturvyavasitayamaka）、花环叠声（mālāyamaka），这些是十种叠声。（61-63）

四个音步的末尾，都有相同的音节，这就是所谓的尾部叠声。例如：（64）[①]

dinakṣayāt samhṛtaraśmi*maṇḍalam* divīva lagnam tapanīya*maṇḍalam*
vibhāti tāmnam divi sūrya*maṇḍalam* yathā taruṇyāh stanabhāra*maṇḍalam*
白日将尽，古铜色的斜阳，射出道道光芒（raśmi），
宛如天空金色圆盘，犹如女郎(taruṇī)滚圆乳房。（65）

每一个音步的开头和末尾都有两个相同的词语，智者称之为腰带叠声。例如：（66）

*yāmāyāmā*ścandra*vatīnām* dra*vatīnām* *vyaktāvyaktā* sā*rajanīnām* *rajanīnām*

① 下边以斜体代表每一个音步构成叠声的部分。

phulle phulle sabhramare *vābhramere vārāmā rāmā* vismayate ca smayate ca[1]
夜里天女们(rajanī)相伴，月光流泻，时间不易觉察；
有无蜜蜂花亦开，美女含笑，眼中带着惊诧。（67）

前半句与后半句的词语全部相同，智者称其为圆盒叠声。例如：（68）

ketakīmukulapāṇḍaradantah śobhate pravarakānanahastī
ketakīmukulapāṇḍaradantah śobhate pravarakānanahastī
林中大象卓尔不凡，白牙宛如盖多吉树的花蕾鲜艳闪亮，
森林如大象奇妙优美，盖多吉树的花蕾如白牙鲜艳明亮。（69）

两个奇数或偶数音步的词语相同，这是所谓的跨步叠声。例如：（70）

sa pūrvam vāraṇo bhūtvā d*viśṛṅga iva parvatah*
abhavaddantavaikalyād *viśṛṅga iva parvatah*
大象以前如长着两只角的高山，
失去长牙后便如失去高峰的山。（71）

第一个音步末尾和第二个音步开头的词语相同，这叫鸳鸯叠声。例如：（72）

śarairyathā śatrubhirāhatā *hatā hatā*śca bāṇairanupum*khagaih*
*khaiga*śca sarvairyudhi sañcitāś*citāścitā*dhirūḍhā hi hatāstalaistalaih
战士遭到敌人利箭射杀，猛禽（khaga）紧随利箭啄食，
战场火葬堆（citā）挤满猛禽，无数双利爪践踏尸体。（73）

① 依据上下文语境和单词意义，此句第二个音步中的 sārajanīnām 疑为 sarajanīnām 之误，第三个音步中的 vābhramere 疑为 vābhramare 之误。

每一个音步开头两个词相同，智者称之为钳形叠声。例如：（74）

paśya paśya ramaṇasya me guṇān *yena yena* vaśagām karoti mām
yena yena hi mamaiti darśanam *tena tena* vaśagām karoti mām
瞧啊！我的爱人多优秀！他的魅力把我征服。
他就这么走进我的视线，他的魅力把我征服！（75）

同一个词出现在每一个音步的开头，智者称之为头部叠声。例如：（76）

viṣṇuh sṛjati bhūtani *viṣṇuh* samharati prajūh
viṣṇuh prasūte trailokyam *viṣṇur*lokādhidaivatam
毗湿奴创造万物众生，毗湿奴毁灭一切生命，
毗湿奴诞生三界，毗湿奴是世界的本尊主神！（77）

每一个音步的最后一个词语重复出现，智者称之为复沓叠声。例如：（78）

vijṛmbhitam nihśvasitam *muhurmuhuh* yathābhidhānam smaraṇam *pade pade*
yathā ca te dhyānamitam *punah punah* tathā gatā tām rajanī *vinā vinā*
呵欠连连，叹息叹气，思前念后，名字名字！
默想默想，沉思沉思，佳人无影，夜无眠意！（79）

所有的四个音步都是相同的（niyata）词，智者称之为四音步叠声。例如：（80）

vāraṇānamayameva kālah vāraṇānamayameva kālah
vāraṇānamayameva kālah vāraṇānamayameva kālah
这是伐楼那花盛开的时节，这是大象无病无痛的时节，
这是敌人来袭的时刻，这是战斗打响的时刻。（81）①

一个辅音字母（vyañjana）与多个元音在不同的词语中出现，智者称之为花环叠声。例如：（82）

halī balī halī mālī śūlī khelī lalī jalī
balo baloccalolākṣao musalī tvābhirakṣatu
大力罗摩花环加身，酒中快活疾走缓步。
力大无比眼轱辘转，手持大杵将你保护！（83）②
asau hi rāmārativigrahapriyā rahaspragalbhā ramaṇam rahogatam
ratena rātrim gamayet pareṇa vā na cedudeṣyatyaruṇah puro ripuh
美女窃喜丈夫离去，可与情郎私下相聚，
夜里与其缠缠绵绵，日出东方可恨如敌！（84）
sa puṣkarākṣah kṣatajokṣitākṣah kṣarat kṣatevyah kṣatajam durīkṣam
Kṣatairgavākṣairiva samvṛttākṣah sākṣāt sahasrākṣa ivāvabhāti
莲花眼眼睛受伤，血从伤口恐怖流下，
浑身伤口似牛眼，如千眼神现身说法。（85）

考虑诗相的目的和功用后，应在诗（戏剧）中运用。接下来我将说明各种诗病。（86）

意义晦涩（gūḍhārtha）、意义累赘（arthāntara）、缺乏意义（arthahīna）、意义受损（bhinnārtha）、意义重复（ekārtha）、意义臃肿（abhiplutārtha）、违反正理（nyāyādapeta）、诗律失调（viṣama）、缺乏连声（visandhi）、用词不

① 本节颂诗原文晦涩，无法释读，这里的译文是依据新护的疏解翻译的。新护的疏解参阅P.K.Kumar, Vol.2, 2006, p.577; R.S. Ragar, Vol.2, 2003, 16:82, p.240.
② 由此例和下边两个例子可见，花环叠声的定义是不准确的。

当（śabdacyuta），这些是十种诗病。（87）①

使用同义词谈论某个对象，这叫意义晦涩。叙述某个不必叙述的对象，这叫意义累赘。（88）

叙述不连贯或表达意义不完整，这是缺乏意义。运用粗鄙不当或庸俗的（grāmya）的词语，这是意义受损。（89）

试图表达的意义变为另一种含义，这也叫意义受损。（90）

为一个目的而多次运用同一个词，这是意义重复。四个音步，各自成句（译者按：即各有完整的意义），这是意义臃肿。（91）

违反了因明定量（pramāṇa），这是违反正理。（在一句诗的不同音步中）运用不同的诗律（vṛttabheda），这是诗律失调。（92）

没有（按照连声规则）将词语与词语紧密地连在一起，这是缺乏连声。运用邪言妄语，这是用词不当。（93）

我已经如实讲述了十种诗病。诗病的反面是诗德，诗德表现为甜蜜（mādhurya）和高尚（audārya）等。（94）

紧密（śleṣa，或śliṣṭa）、清晰（prasāda）、和谐（samatā）、深邃（samādhi）、甜蜜（mādhurya）、壮丽（ojas）、柔和（saukumārya）、易解（arthavyakti）、高尚（udāratā，或udātta）、美好（kānti），这些是诗（戏剧）中的十种诗德。（95）②

词语之间紧密结合，产生（诗人心中的）意义，这是紧密。（96）

运用易解的语音和意义，智者无法言说的词和义也可领会，这是清晰。（97）

庄严和诗德相互协调，互添光彩，这是和谐。（98）

明喻等暗示和表达的含义，须认真思考方可领悟，这是深邃。（99）

多次听、说一个句子，也不会令人反感、生厌，这是甜蜜。（100）

① 《政事论》（《利论》）中有所谓“作文五过”的说法，它包括不雅致、抵牾、重复、错词和混乱。过(doṣa)与婆罗多等人所论的诗病或许存在某种联系。参见朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，第105页。
② 《政事论》《利论》)中有所谓“作文六德”的说法，它包括事序(arthakrama)、连贯(sambandha)、充实（paripūrṇatā）、甜蜜（mādhurya）、雅驯（audārya）和晓畅（spaṣṭatva）。文德(lekhasampada)与婆罗多等人所论的诗德或许存在某种联系。参见朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，第102至103页。

语音和词义饱满自足，即便受人指责，有缺点，也体现（avabhāva）出崇高的品质，这是壮丽。（101）

所用词语容易诵读，句子极其符合连声规则，蕴含令人亲切的意味，这叫柔和。（102）

作品一旦诵读，（听众的）心里立即领悟含义，这是易解。（103）

作品具有丰富的特殊含义，包含妙语（sukti）和优美词语，引人入胜，这是高尚。（104）

作品中词语之间搭配合适，听来悦耳爽心，这叫美好。（105）

这些便是（诗中运用的）庄严、诗德和诗病。我将说明它们结合味的各种运用方式。（106）

表现英勇味、暴戾味和奇异味的诗，诗的行家（kāvyajṇa）应在其中多用短的音节（laghvakṣara），运用明喻和隐喻。（107）

表现厌恶味和悲悯味的诗，应在其中多用长的音节（gurvakṣara）。有时候，在以艳情味、英勇味描写阳刚动作时，应在其中运用阿利耶诗律和隐喻、明灯等庄严。表现艳情味的诗，应运用柔和的诗律（mṛduvṛtta）。（108-109）

表现英勇味的诗，如有包含对话的吟诵（pāṭhya），应采用（每音步十二个音节的）世间律（jagati）、（每音步十三个音节的）超世律（atijagati）和（每音步二十四个音节的）方阵律（saṅkṛti）。描写战斗和喧嚣激动时，行家运用（每音步二十六个音节的）分割律（utkṛti）。表现悲悯味，运用（每音步十四个音节的）公牛律（śakvarī）和（每音步十九个音节的）坚固律（atidhṛti）。（110-111）

用于英勇味的诗律可用于表现暴戾味。至于其他各味，行家应根据主题表达的需要选择诗律。（112）

在戏剧中，诗人应运用短音节（hṛsva）、长音节（dīrgha）和复合音节（pluta），表现不同的味和情。（113）

在（台词）吟诵（svarayojana）中，一个摩德罗（mātra，音量单位）的音节是短音节，两个摩德罗的音节是长音节，三个摩德罗的是复合音节。（114）

在表现回忆、妒忌和愤怒、悲哀或婆罗门吟诵吠陀时，采用复合音节。（115）

与此相关，用ā表示回忆，用ū表现妒忌和愤怒，用hā表达悲哀，以om表演婆罗门的诵读。（116）

此外，应根据诗中情味表达的所有需要，选择运用短音节、长音节或常长音节。（117）

应依据主题表达的需要，采用优美而柔和的词语，将前边（译者按：指第15章）说过的不规则、半规则和规则的诗律用于作品中。（118）

（剧作家）应在戏剧创作中努力采用优美而柔和的词语，女演员可以吟诵她们。经过这些词语的美化，诗（kāvyabandha，戏剧）呈现格外的魅力，这犹如莲池有了天鹅显得更美。（119）

如运用cekrīḍita①之类的古怪刺耳的词语，演员的表演难以出彩。这就好比一个妓女，旁边站着一位（上身）披着鹿皮衣、（下身）套着黑鹿皮、手持念珠（akṣa）和净瓶及棍杖、身抹黄油的婆罗门，也不会显得美丽动人。（120）

充满优美而柔和的语音和词义，剔除了晦涩难解的词音和意义，普通百姓容易欣赏，连珠妙语适合舞蹈阐释，运用多种方式表现味，各个情节关节及其之间的结合得当，这便是世上适合面向观众演出的戏剧（nāṭaka）。（121）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《语言表演》的第十七章。

① 该词可见于梵语戏剧家跋娑的《宰羊》（*Avimāraka*）第3幕第18颂。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.320。

附录：《舞论》所载另一套三十六种诗相①

装饰（vibhūṣaṇa）、精炼（akṣarasamhita）、优美（śobhā）、自信（abhimāna）、褒颂（guṇakīrtana）、鼓励（protsāhana）、例举（udāharaṇa）、解释（nirukta）、反讽（guṇānuvāda）、强调（atiśaya）、原因（hetu）、比拟（sārūpya）、虚妄（mithyādhyavasāya）、成功（siddhi）、集句（padoccaya）、充实（ākranda）、心愿（manoratha）、传奇（ākhyāna）、恳求（yāñca）、阻止（pratiṣedha）、提问（pṛcchā）、例证（dṛṣṭānta）、阐明（nirbhāsana）、悬疑（saṃśaya）、祝福（āśīs）、亲昵（priyokti）、欺骗（kapaṭa）、隐忍（kṣamā）、发现（prāpti）、悔过（paścāttapana）、随顺（arthānuvṛtti）、平息（upapatti）、推理（yukti）、业果（kārya）、抚慰（anunīti）、抱怨（paridevana），这些是用来美化作品的三十六种诗相，行家应依据渲染情和味的需要，在诗（戏剧）中合理地运用它们。（1-4）

（诗中）运用许多的庄严和诗德，犹如为其所配的装饰品，这是装饰（bhūṣaṇa）。（5）

使用很少的双关词，表达丰富多彩的意义，这是精炼（akṣarasamhita）。（6）

使用优美而含义丰富的词，将人们不熟悉的意思变为熟悉的含义，这是优美（śobhā）。（7）

运用许多语言进行推论，建立为人们所接受的原理，这是自信（abhimāna）。（8）②

① 高斯本附录了另外一种三十六诗相（但他视其为后人添加的内容），其他一些版本也有附录。译者在此参考 N.P. 温尼的译文、依据高斯本译出大意。编号是译者自行添加的。主要参考资料为：Manomohan Ghosh, Vol.1, 2017, pp.79-82；Manomohan Ghosh, Vol.1, 2016, pp.415-416；N.P.Unni, Vol.3, 2014, pp.911-922；Bombay, 1982, pp.254-258; Kasi, 1985, pp.203-206; R.S.Nagar, Vol.2, 2003, pp.213-233。新护认为《舞论》的各种写本出现的两套诗相名都是婆罗多列举的，名称不同也是事实，但他认为各种诗相的顺序排列非婆罗多所为。新护还为一些没有例子说明的诗相进行举例说明。相关信息，参见温尼本第 3 卷第 921 至 922 页。

② 高斯本缺少此句，依据温尼本（p.913）的相关内容译出大意。

称颂源自各种因素的优点，对缺点避而不谈，这是褒颂（guṇakīrtana）。（9）①

鼓起勇气，指出相似点，提供大家熟悉的事例，这是鼓励（protsāhana）。（10）

说出一个词语，便可引出其他许多话语，这是例举（udāharaṇa）。（11）

解释（nirukta）分为真解（tathya）和谬解（atathya）两种。真解指（名词含义已被）前人所证实，谬解指尚未证实。（12）

拔高（guṇānuvāda）是指将低能者描述为具有与优秀者相同的品质。夸张（atiśaya）是指描述低能者比优秀者更具卓越的品质。（13）

对于某个对象，众说纷纭，如出现一致的观点，这是原因（hetu）。（14）

提供相似的特征，将神秘的言说对象比拟为可见的事物，这是比拟（sārūpya）。（15）

现在的努力尝试只是说明它相当于过去的虚妄不实，这是诗相中的虚妄（mithyādhyavasāya）。（16）

在谈论人们熟悉的许多对象时，提及一个普通的事物，以彰显其相等的价值，这是成功（siddhi）。（17）

赞美某人时，提及许多意义相同的形容词，仿佛它们具有不同的含义，这是集句（padoccaya）。（18）

引用与自己观点相似的他人思想，以丰富自己话语的内涵，这是充实（ākranda）。（19）

假借叙述别人的话，以透露自己心灵深处的真实想法，这是心愿（manoratha）。（20）

通过发问，或不询问，确定某种情况，这是戏中诗相的传奇（ākhyāna）。（21）

先惹人生气，再逗人开心，这种令人欢喜的话是恳求（yāñca）。（22）

在别人从事非法活动时加以阻拦，行家称之为阻止（pratiṣedha）。（23）

反问自己或询问别人，其神态表情透露真实意图，这是提问（pṛcchā）。（24）

① 此句在高斯本中不完整，依据温尼本（p.913）译出大意。

智者以从前经历的事情，陈述一个与目前情况相似的个案，以达到某一目的，这是例证（dṛṣṭānta）。（25）

在对许多对象进行思考的基础上，用几句话确立一个事实，这是阐明（nirbhāsana）。（26）

出于多方考虑，语句未能表述真实意图，这是悬疑（saṃśaya）。（27）

发自内心的愿望，虽然源自经典，但却难以实现，这是祝福（āśīs）。（28）

首先让人恼怒，然后讨人喜欢，这是亲昵（priyokti），它包含了祝福的话。（29）

无论对天神，还是对凡人，都歪曲真相，愚痴者为此受骗，这是欺骗（kapaṭa）。（30）

恶人在聚会中，怒冲冲地以辛辣尖刻的语言向其挑衅，他不动声色，这是隐忍（kṣamā）。（31）

看见局部，可以推测某些具体情境，这是发现（prāpti）。它是戏剧表演赖以成功的一个标志。（32）

忙乱中做错事，（不忙时）不做好事，内心为此痛苦煎熬，这是悔过（paścāttapana）。（33）

出于真爱或好意，真心顺从他人的心意，极为恭敬殷勤，这是随顺（anuvṛtti）。（34）

使产生的错误得以弥补，这是戏中诗相的平息（upapatti）。（35）

经过大量思考，从彼此间的亲缘性出发，确立两个对象之间的关联，这是推理（yukti）。（36）

以优点弥补过失，或以过失向美德“致意”，这是诗相中的业果（kārya）。（37）

好言好语，想方设法，以弥补此前生气时犯下的过错，这是抚慰（anunīti）。（38）

将人所共知的某种错误推到别人头上，这是抱怨（paridevena）。（39）

第十八章　语言规则[①]

诸位婆罗门俊杰啊！这样，我讲述了梵语的台词吟诵（pāṭhya）[②]。我将讲述俗语吟诵的情况。（1）

吟诵梵语的方式发生变化，缺乏优雅的特色，这就是台词的俗语吟诵，它以不同情境的变化为特征。（2）

俗语[③]在戏剧中的台词吟诵分三种：（与梵语单词相同的）同音词（samānaśabda）、（与梵语单词字母不同的）变音词（vibhraṣṭa）和地方词（deśīgata）。（3）[④]

与梵语作品一样，带有kamala（青莲）、amala（水晶、无垢）、reṇu（花粉、尘土）、taraṅga（波浪）、lola（变化的、激动的）、salila（水）等词语的句子也用在俗语作品中。（4）

在一个单词的音节中，原本连在一起的某个元音或辅音产生了变化，或脱落不见，这是变化词。（5）

在俗语中，没有下述元音和单辅音：ai、au、h（送气音）、ś（颚丝音）、ṣ（顶丝音）、ṅ、ñ、n。（6）[⑤]

---

① 高斯认为，本章第6至9、17（b）、48、52至54、56至60颂为后人晚期添补的内容。第6至9颂用俗语而非梵语写成。

② 新护认为，吟诵大致出于内心的需要，或出于师尊的指导，或出于特别需要的场合。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.943。

③ 新护认为，俗语是一种对自身纯洁性缺乏保护的梵语变体，它也是原生态的、未经任何修饰的。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.944。

④ 后来的俗语语法家将上述三种词分别称为 tatsama、tadbhava 和 deśī。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.321。

⑤ 新护认为不出现的元音和单辅音为12个，他增添的是四个单元音：ṛ、ṝ、ḷ、ḹ。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.945。

在俗语单词中，ka、ga、ta、da、ya、va脱落。词义由余下的元音保留，而kha、gha、tha、dha、bha变为ha后，词义不变。（7）

在俗语单词中，除了bhadra（快乐、吉祥）、vodraha（控制、产生）、hrade（河流）、candra（月亮）等词语外，ra不在辅音前后出现。（8）

在mukha（嘴、脸、头部）、megha（云）、katha（故事）、vadhū（妻子）、prabhūta（丰富、大量）等单词中，kha、gha、tha、dha、bha总是变成ha。ka、ga、ta、da、ya、va中的元音a总是被它们后边的元音所取代。（9）

人们应该知道：ṣaṭpada（六足）等单词中的ṣa（在俗语中）变为cha。kila（确实）的最后一个音节la变为ra，而khalu（确实）则变为khu。（10）[①]

在bhaṭa（士兵、差役）、kaṭaka（军队、腕环）、kuṭi（小屋、茅屋）和taṭa（岸边）等单词中，ṭa变为ḍa，而śa和ṣa总是变为sa，如viṣa（毒药、仆人）为visa，śaṅkā（疑虑、恐惧）变为saṅkā。（11）

在itara（另外的）等单词中，未出现在音节开头的ta变为浊辅音da。vaḍavā（母马、母骡、妓女、女仆）与taḍāga（池沼、湖泊）一样，其中的ḍa变为la。（12）

同理，在vadha（杀）和madhū（蜜蜂、春天）等单词中，dha变为ha。na在所有场合的发音都为ṇa。（13）

pa变为va，āpāna（获得、到达）变为āvāṇa。除了yathā和tathā等单词外，tha变为ha。（14）[②]

应该知道pa变为pha，paruṣa（粗暴的、强烈的）变为pharusa，mṛga（鹿）变为mao，而mṛta（死的）也变为mao。（15）

auṣadha（药草）等单词中的au变为o，pracaya（堆、簇）、acira（不久、很快）和acala（山）等单词中的ca（ci）变为ya。（16）

以上是俗语字母未发生联系时的音变现象。接下来将讲述字母有联系时的

① 在另一种版本中，此处的khalu（确实）变为khutti。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.946。

② 在另一种版本中，此颂为："pa变为va，āpāna（获得、到达）变为āvāṇa。在ayathātathā（不合适的、徒劳的、无用的）中，tha变为dha。"（XVIII.19）参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.947。

音变现象。（17）

śca、psa、tsa、thya变为cha或ccha，bhya、dhya、hya变为jha或jjha，ṣṭa变为ṭṭha，sta变为ttha，ṣma变为mha，kṣṇa和ṣṇa变为ṇha，kṣa变为kha。（18）

因此，āścarya（奇迹）变为acchariya，niścaya（决心）变为nicchaya，utsāha（决心、勇猛）变为ucchāha，pathya（合适的、正规的、有利的）变为paccha。（19）

tubhyam（为你）变为tujjham，madhyam（中间、腰部）变为majjham，Vindhya（文底耶山）变为vimjha，daṣṭa（被咬的）变为daṭṭha，hasta（手）变为hattha。（20）

grīṣma（夏季、热的）变为gimha[①]，ślakṣṇa（柔软、温和）变为laṇha，Kṛṣṇa（克里希那）变为kaṇha，yakṣa（药叉）变为jakkha，而paryaṅka（端坐、结跏）变为palaṅka。（21）

brahma（梵的）等单词中出现了hma的字母组合，Bṛhaspati（毗诃波提）中的字母组合spa变为pha，而yajña（祭祀）变为jaṇṇa，bhīṣma（毗湿摩）变为bhimba。（22）

颚音ka等与其前后的辅音字母相连时产生音变，将另一字母同化。（23）[②]

以上便是有关俗语和梵语台词吟诵的规则。接下来我将讲述地方词（deśabhāṣa）的分类。（24）

在十色（十种戏剧）中运用的语言有四类。戏剧表演中的台词吟诵运用梵语和俗语。（25）

戏剧表演中运用的语言有：超凡语（atibhāṣa）、阿利耶语（āryabhāṣa）、种姓语（jātibhāṣa）和兽语（yonyantaribhāṣa）。（26）[③]

超凡语是天神的语言，阿利耶语是国王的语言，它们具有高贵典雅的品质（saṃskāraguṇa），流行于七大洲。（27）

① 参见T.W. Rhys Davids and William Stede, *Pali English Dictionary,* Delhi: Motilal Banarsidass, 2003, p.251。本章提到的其他巴利语词汇也可参阅此书。

② 例如：arka（太阳）变为akka，而śakra（帝释天、因陀罗）变为śakka。

③ 波阇认为超凡语为吠陀语，阿利耶语为《往世书》时期的语言，种姓语则为通行的俗语。参见Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.295。

舞台上运用的种姓语有许多种，有的为外国人（mleccha）所说，有的只在婆罗多国使用。（28）[①]

兽语是指村中家畜、林中野兽和各种鸟类的语言，它以戏剧法进行表演。（29）

吟诵台词所用的种姓语有俗语和梵语两类，它们涉及四种姓。（30）

庄严傲慢型（dhīroddhata）、勇敢迷人型（dhīralalita）、坚毅崇高型（dhīrodātta）、庄重安宁型（dhīrapraśāntaka）的男主角使用梵语吟诵台词。（31）[②]

缘于某些特殊的情况，上述所有类型的男主角均可使用俗语。（32）

即使是一位上等人物，如因醉心权力而疯狂，或因贫穷潦倒而神志不清，可使用俗语吟诵台词。（33）

乔装打扮者、沙门、游方僧、比丘、玩弄杂耍卖艺者均使用俗语。（34）

孩子、中邪者、妇女、太监、疯子和湿婆派信徒须以俗语吟诵台词。（35）

诸位婆罗门啊！游方僧、仙人、佛教徒、纯洁的婆罗门，这些苦行者应说梵语。（36）

在种种特殊情况下，王后、妓女、女艺人也用梵语吟诵台词。（37）

在谈判中达成结盟或谈判破裂引发战争，行星和恒星循环运转，鸟儿鸣叫，王后如欲知晓这些现象蕴含的吉兆和凶兆，她以梵语吟诵台词。（38-39）

为了取悦世人，妓女在表演技艺时，轻松自如地以梵语吟诵台词。（40）

女艺人们学习技艺表演或为国王逗乐助兴，按规定在戏剧表演中说梵语。（41）

因为与天神联系紧密，按经典的规定，四方天女们所说的语言都是吉祥的，世人（在表演天女时）也说梵语。（42）

（剧作家）可以按照自己意愿吩咐下凡人间的天女运用俗语吟诵台词。如

① 在另一种版本中，此颂为："戏中吟诵台词时所用种姓语有二类：俗语和梵语。它们适用于四种姓。"（XVIII.34-35）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.950。

② 新护认为梵语的语法简洁，语言优雅，以元音或辅音结尾，它和大量出现吠陀词汇的雅利安语（Āryabhāṣā）有区别。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.951。

遇合适时机或有正当理由，成为凡人妻子的天女也可说俗语。（43）

在戏剧表演中，野蛮人、山民、安德拉人和达罗毗荼人（Dramila）的部族语言不应用来吟诵台词。（44）

诸位婆罗门俊杰啊！对所有上述原始的部落而言，戏剧表演中应运用修罗塞纳语（śaurasena）。（45）

不过，表演者可任意选用方言（deśabhāṣa）吟诵台词，因为一些戏剧是以不同地区的方言写成的。（46）

七种（主要的）方言是：摩揭陀语（māgadhī）、阿槃提语（avantijā）、东部语（pracāya）、修罗塞纳语、半摩揭陀语（ardhamāgadhī）、跋赫利语（bāhlikā）、南部语（dākṣinātyā）。（47）

戏剧表演中还使用一些较小的方言（vibhāṣa）[①]：舍迦罗语（śakāra）、阿毗罗语（ābhīra）、旃陀罗语（caṇḍāla）、舍钵罗语（śabara）、达罗毗荼语（draviḍa）、安德罗阇语（andrajā）以及在森林中生活的人的低级语言。（48）

国王宫廷里的侍卫们使用摩揭陀语，仆人、王子和商主们都使用半摩揭陀语。（49）

丑角等使用东部语，无赖使用阿槃提语，女主角及其女友们一律使用修罗塞纳语。（50）

士兵（yauddha）、城市卫兵（nāgarikā）和赌客（dīvyat）使用南部语，住在北方的克沙人（khasa）说当地土语跋赫利语。（51）

国舅（śakāra）、塞种人（śaka）以及本性相同的人使用舍迦罗语。旃陀罗语应在布尔迦娑（pulkasa）等贱民中使用。（52）

烧炭人、猎人和那些靠采集木材树叶为生的人使用舍钵罗语。那些在林中生活的人也说舍钵罗语。（53）

在象、马、山羊和绵羊、骆驼或牛等的聚居地生活的人，使用阿毗罗语或

① 新护认为，这里的 vibhāṣā 指的是居住在岩洞中的人和游牧民族使用的阿波布朗舍语。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.954。

舍钵罗语，在林中生活的人说达罗毗荼语。（54）[1]

挖掘地道的人、狱卒、马夫以及身处困境而求自保的主角等使用摩揭陀语。（55）

表演那些生活于恒河与大海之间的地域的人，应使用多带字母e的方言。（56）

表演那些生活于文底耶山与大海一带的人，应使用多带字母na（或ta）的方言。（57）

表演那些生活于吠特罗婆提河（Vetravatī）、苏拉司特罗（Surāṣṭra，今苏拉特）和阿槃提一带以北的人，应使用多带字母ca的方言。（58）

表演那些生活于喜马拉雅山、印度河与绍维拉（Sauvīra）一带的人，应使用多带字母u的方言。（59）

表演那些生活于迦尔曼婆蒂（Carmaṇvatī）河岸与阿尔弗达山（Arvuda）四周的人，应使用多带字母o（或ta）的方言。（60）

以上便是有关戏剧表演中如何运用方言的规则。我未在此详述的（规则），智者可从人世间获得（启迪）。（61）

以上为婆罗多《舞论》中名为《语言规则》的第十八章。

① 高斯认为，现存戏剧中没有达罗毗荼语的运用例子。它有可能是北印度人使用的某种印度雅利安语，这种语言受到了达罗毗荼语的语音和词汇影响，不是纯粹的达罗毗荼语。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.331。

第十九章 论语言表演的语调和音调

诸位婆罗门俊杰啊！我已讲述了戏剧表演中方言运用的规则。现在请听我讲述戏剧中上、中、下三等角色之间称呼对方的通行规则。（1-2）

灵魂高尚的大仙们神圣可敬，甚至就是神灵，应称大仙为“世尊”（bhagvan）。大仙的妻子也应称为“世尊”。（3）

天神、湿婆派信徒和博学者，男男女女都称其为“世尊”。（4）

婆罗门被称为“圣人”（ārya），国王被称为“大王”（mahārāja），老师被称为“亲教师”（upādhyāya），老年人被称为“大爷”（tāta）。（5）

婆罗门可以随意直呼国王之名。国王须得忍受，因为他必须敬重再生族（dvija，婆罗门）。（6）

臣相被婆罗门称为“大臣”（amātya）或“丞相”（saciva），其他人或地位低下者总是称其为“贤士”（ārya）。（7）

地位相等者互称对方名字。如有特殊权利，地位低下者可对地位更高者直呼其名。（8）

从事某种职业的男男女女、工匠（kāruka）和艺人（śīlpin）同样直呼对方名字。（9）[1]

尊者（mānya）应被称为“先生”（bhāva）。比尊者地位较低的人被称为“贤友”（māriṣa）。地位相等的人互称“兄台”（vayas）。地位低下者被称为“嗨”（hamho）或“喂”（haṇḍa）。（10）

车夫常称乘车的人为“寿星”（āyuṣman）。安宁沉静的苦行者（tapasvin）

① 新护认为工匠是佛塔等的建造者，而艺人是造像者。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.335。

被称为“善人”（sādhu）。（11）

继承王位的年轻国王被称为“君王”（svāmin），其他王子被称为“千岁”（bhartṛdāraka）。其他（比王子）地位较低的人被称为“善人”（saumya）或“贤士”（bhadramukha），这些称呼前加上“嗨”（he）。（12）

在传说剧中，演员按出身、技艺、知识或种姓直呼对方名字。（13）

父亲称儿子、师尊（guru）称徒弟为“孩子”（vatsa）“孩儿”（putraka），或直呼其名，或称其族姓（gotra）。（14）

佛教徒和耆那教徒（nirgrantha）被演员称为“尊者”（bhadanta）。其他教派信徒（pāṣaṇḍa，或译“外道”“邪道”）则按其教规称呼。（15）

仆人和臣民称呼国王为“天王”（deva）。国王如成为天下各方的帝王，仆从称其为“阁下”（bhaṭṭa）。（16）

仙人称呼国王为“王上”（rājan）或按其族姓来称呼（如补卢、婆罗多等）。丑角称国王为“朋友”（vayas）或“王上”，称王后及其侍女（caṭī）为“女尊者”（bhavatī）。国王称丑角为“朋友”或直呼其名。（17-18）

所有年轻的女子称其丈夫为“贤人”（āryaputra），在其他情况下，王后称国王为“圣人”。（19）[①]

弟弟称兄长为“贤人”（ārya），兄长对弟弟的称呼如同对儿子的称呼。以上便是戏剧表演中演员对男主角的称呼规则。（20）

我接着讲述戏剧表演中对女主角的称呼方式。女苦行者和女神被称为“女世尊”（bhagavatī）。（21）

上师的妻子和地位与其相当的妇女被称为“尊者”（bhavatī）。农村妇女（gamyā）[②]被称为“女贤”（bhadrā），上了年纪的妇女被称为“您老”（amba）。（22）

智者认为，在戏剧表演中，王后及诸位嫔妃被侍从们称为“太太”

① 在《舞论》的另一版本中，此颂为：“所有年轻的女子称其丈夫为‘贤人’，在其他情况下，国王被（王后）称为‘圣人’或‘大王’（mahārāja）。”（XVII.82）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.279。

② 此处的 gamyā（妓女）一词在《舞论》的另一版本写作 grāmyā（村妇），依据上下文意思应为后者，因此参考后一版本（XIX.22）的梵文译出。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.961。

（bhaṭṭinī）“夫人”（svāminī）或“王后”（devī）。（23）

王后（mahiṣī）被国王及侍从称为“王后”（devī）。国王的嫔妃们（bhoginyapariśiṣtā）被称为“夫人”（svāminī）。（24）

侍女们（preṣyā）称公主为“公主”（bhartṛdārikā）。（侍女中）年纪大的称为“姐姐”（bhaginī），年纪小的称为“女孩”（vatsā）。（25）

婆罗门的妻子、林伽派女信徒或女苦行者被称为“女贤”（āryā）。丈夫称妻子为“女贤”，或按女方父亲（śvasura，岳父）、儿子的名字称呼她。（26）

地位相当的女友之间互称对方“哈啦”（halā），而女主人称呼侍女为“丫头”（hamjā）。（27）

使女称妓女为“阿俱迦”（ajjukā），如妓女为老年妇女，则称其为“阿铎”（attā）。（28）[①]

在艳情欢爱中，国王和其他人称妻子为“亲爱的”（priyā）。祭司和商人的妻子常被称为“女贤”（āryā）[②]。（29）

诸位婆罗门啊！诗人（戏剧作家）在（为自己创造的角色）取名时，应使戏剧中这些本色的角色具有特色。（30）

就戏中婆罗门和刹帝利的名字而言，诗人应按其宗族（gotra）与职业，使其姓名分别以“护”（śarman）或“铠”（varman）结尾。（31）

商人（vaṇij）的名字常以“授”（datta）结尾，勇士的名字则以象征英勇的字结尾。（32）

王后的名字常以蕴含胜利之意的字结尾，妓女的名字则以“授”“友”（mitrā）或“军”（sena）结尾。（33）[③]

使女（preṣyā）的名字在传说剧中以各种鲜花的名称结尾，而女仆（ceṭā）的名字应以意义吉祥的名称结尾。（34）

上等人物的名字应意味深长，其名与其行为事迹相互吻合。（35）

① 此颂在《舞论》另一版本（XIX.28）中为：“使女称妓女为‘阿俱迦’，称妓女的母亲（老鸨）为‘阿铎’。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.962。

② 新护认为戏班主也称呼表演戏剧的妻子为“女贤”。新护将戏班主视为戏剧吠陀大祭仪式的主持人和指导者。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.962。

③ 新护以春军（Vasantasenā）和仙赐（Devadattā）这对机智的朋友为例解说妓女。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.963。

其他各色人等的名字应符合其身份与行为。以上便是我所讲述的有关男女主角在戏中如何命名的规则。（36）

诗人应如此遵循给戏剧人物命名的规则。通晓上述全部语言规则后，应练习与六种装饰音相关的台词吟诵。（37）

我们将讲述台词吟诵的一些特征。台词吟诵有七种音调（svara）、三种音域（sthāna）、四种声调（varṇa）、两种语调（kāku）、六种装饰音（alaṅkāra，即吟诵庄严）、六种要素（aṅga，即吟诵分支）。我们现在说明它们的特征。七种音调是：具六（ṣaḍja）、神仙（ṛṣabha）、持地（gandhāra）、中令（madhyama）、第五（pañcama）、明意（dhaivata）、近闻（niṣāda）。这七种音调均用于各种味。正如：

中令和第五运用于滑稽味和艳情味，具六和神仙用于英勇味和暴戾味。（38）

持地和近闻用于悲悯味，明意用于厌恶味和恐怖味。（39）

三种音域所在的发音部位是：胸部（uras）、颈部（kaṇṭha）和头部（śiras）。无论人体还是维那琴（vīṇā），三种音域均来自胸部、颈部和头部等三处。（40）

音调和语调从胸部、颈部和头部产生。与远处的人说话，应运用头部的音域；对距离不远的人说话，运用颈部；对身边的人说话，运用胸部。（41）

在台词吟诵过程中，智者常常将胸部发出的声音（中音区）提升至头部音域（高音区），然后停在颈部音域（低音区）。（42）

苦行者们啊！台词吟诵中的四种声调是：高调（udātta）、低调（anudātta）、降调（svarita）、抖调（kampita）。①

降调和高调适用于滑稽味和艳情味的台词吟诵中，高调和抖调适用于英勇味、暴戾味和奇异味，而悲悯味、厌恶味和恐怖味的台词吟诵则用高调、降调和抖调来表达。②

语调有两种，即含蓄（sākāṅkṣa）和清晰（nirākāṅkṣa），因为句子（的吟诵）有耐人寻味和浅显明白之分。（43）③

句子的含义未充分表达，这叫含蓄；句子的含义已经充分表达，这叫清晰。（44）

此处所谓的含蓄是指语调先高后低，意思尚未完全表达，声调和装饰音均未完全运用，其音域在颈部和胸部；所谓清晰是指意思得以充分表达，声调和装饰音充分得以利用，音域在头部，语调先低后高。

高亢（ucca）、尖厉（dīpta）、低平（mandra）、沉闷（nīca）、轻快（druta）、缓慢（vilambita），这些是装饰音（alaṅkāra）。请听我讲述它们的特征。（45）

所谓高亢的装饰音，其发声的音域在头部，音调高亢有力。高亢用于表达

---

① 迄今为止，许多中外学者谈论与梵呗吟诵相关的所谓“三位（三契）七声说”。有的学者指出，吠陀时期形成的诵经三调含有音乐成分，即诵读与音乐合一。“三位”中包括此处所谓四种声调中的三种即高调 (udātta)、低调 (anudātta)、降调 (svarita)，但其将“降调”称为“混合调”。“七声”指具六、神仙等七个音调。“三位七声”是声乐与器乐的融合。参见李小荣：《变文讲唱与华梵宗教艺术》，上海：三联书店，2002 年，第 186 至 191 页。卢盛江先生同意上述观点，他说：“考虑各种情况之后，我赞成李小荣的看法。‘三位七声’是指印度古乐的三种声调……和印度音乐的七个音阶。”参见卢盛江：《文镜秘府论研究》（下），第 570 页。不过，“三位”似乎也与《舞论》中所述三种音域 (sthāna) 即发音部位有关。究竟如何理解“三位”与印度古典音乐理论的关联，有待学界继续探讨。在这一点上，卢先生已有自己的思考。他说：“印度音乐的具六等七声是从吠陀三声演化而来的，说‘七声’，可以同时指吠陀三声；说‘三位’，可以既指吠陀三声，又含指这三个部位的发声方法。因此《高僧传》说‘三位七声’，而不直接称‘三契七声’。”参见卢盛江：《文镜秘府论研究》（下），第 578 页。也就是说，“三位”即指胸部、颈部和头部三种发音部位即三种音域 (sthāna)。

② 此处的“……悲悯味、厌恶味和恐怖味的台词吟诵则用高调、降调和抖调来表达”中的“高调”（udātta）在《舞论》的另外两种版本中为“低调”（anudātta）。分别参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.965；Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.285。

③ 新护将语调分为味语调、情由语调和微分音语调等。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.968。

远距离对话、惊讶、问答、喧嚣、招呼、恐惧和苦恼等。尖厉的音域在头部，音调更加高亢，用于表达谴责、吵架、纷争、愤慨、谩骂、挑衅、暴怒、勇敢、自负、刻薄、尖酸、斥责和哭喊等。低平的音域在胸部，用于表达忧郁、虚弱、疑惑、忧虑、焦愁、沮丧、激动、密谈、生病、受武器重创和昏迷等。沉闷的音域在胸部，音调更低，它用于表达发自内心的交谈、生病、修炼苦行后的疲倦、恐慌、跌倒、昏迷等。轻快的音域在颈部，运用降调（svarita），它用于表达爱抚、亲热、恋爱、害怕、寒冷、焦虑、恐慌、操劳、秘密行动和痛苦等。缓慢的音域在头部，声音低沉，它用于表达艳情、思索、考察、妒忌、有口难辩、害羞、忧虑、恐吓、惊讶、挑错、久病、受迫等。这里是与上述内容相关的输洛迦：

为了适合各种味（的表达），演员须在装饰音中坚持运用语调，即高亢、尖厉和轻快的声音变化（语气），表现问答、人声喧闹、严厉斥责、尖锐激烈的表演、心潮澎湃、流泪哭泣、隔空叫阵、威胁、害怕、遥相呼应和恐吓责骂等情境。（46-48）

表演者应利用低平和沉闷的语调（语气变化），表现生病、焦灼、悲痛、饥渴交加、克制守戒、思考、被武器重创、秘密交谈、忧愁焦虑、修炼苦行等情境。（49-50）

表演者应利用低平和轻快的语调，表现爱抚（幼儿）、说私房话、害怕、苦于寒冷等。（51）

缓慢、尖厉而低平的语调应运用在以下情境中：瞥见某物旋即消失、（听到）愉快或反感的消息、谈论感兴趣的事情（话题）、忧虑、禅定、沉醉、妒忌、责骂、有口难言、讲述故事、一问一答、喧嚣吵闹、惊天伟业、身体受伤、生病、痛苦、悲哀、惊奇、愤怒和悲伤哭泣。（52-55）

高亢和尖厉的语调运用于大多由短音节和长音节组成的台词吟诵中。（56）

在戏剧的台词吟诵中，应将低平和缓慢的语调运用于表现意义吉祥、令人心情愉快的情境中。（57）

尖厉和高亢的语调运用于表现非常热烈的场景。因此，戏剧演员应将各种语调运用于台词吟诵中。缓慢的语调运用于滑稽味、艳情味和悲悯味中最合人意，高亢和尖厉的语调运用于英勇味、暴戾味和奇异味中令人称快，轻快和低平的语调运用于恐怖味和厌恶味中值得称道。因此，戏剧表演者应结合情和味运用语调（即六种装饰音）。（58-60）

六种吟诵的要素是：间断（viccheda）、充实（arpaṇa）、句断（visarga）、连续（anubandha）、明亮（dīpana）、平息（praśamana）。所谓间断，指（台词吟诵中）有停顿（virāma）。所谓充实，指在台词吟诵中运用优美的声调和音调，其魅力仿佛充满舞台。所谓句断，指句子吟诵完毕。所谓连续，指台词吟诵时词语之间无间断，也不换气。所谓明亮，指三种音域（发音部位）发出的七种优美音调逐渐地丰富和发展。所谓平息，指高音调与高音调之间和谐地下降。

现在讲述六种分支运用于各种味中的情况：其中，充实、间断、明亮和平息运用于有关滑稽味、艳情味的吟诵中，[①]含蓄、间断、平息、充实、明亮和连续要大量地运用于有关悲悯味、英勇味和奇异味的台词吟诵中，间断和充实运用于厌恶味和恐怖味的吟诵中。

（头部、颈部和胸部所在的）三种音域运用于低、中、高等三种形式的台词吟诵（XXIX.20）。其中，与远处的人谈话，应用头部发出高音；与不太远的人说话，以颈部发出中音；与近在咫尺的人说话，以胸部发出低音。不应从低音区（直接飙升）到高音，也不应从高音区（急速沉坠）到低音。

快速、匀速和慢速三种（台词吟诵）的速度，运用于各种味中。其中，滑稽味和艳情味的台词吟诵采用匀速，悲悯味吟诵采用慢速，而英勇味、暴戾味、奇异味、厌恶味和恐怖味的台词吟诵采用快速。

接下来讲述停顿。停顿指意义表达完整时暂停（停止吟诵）。停顿应视情境（kārya）而非诗律而定。因为，（在台词吟诵中）常见在一个、两个、三个或四个音节的吟诵时便暂停的情况。正如：

kim, gaccha, mā viśa, sudurjana, vārito'si

① 在《舞论》的另一版本中，此句及下一句之间还有一句话："明亮和平息运用于悲悯味的台词吟诵中。"（XIX.64）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.2, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.290。

kāryam tvayā na mama, sarva-janopabhukta.

干嘛？出去！别进来！无赖！你不受待见！

你这万人迷啊！我要和你一刀两断！

在阐发表演（sūcā）和情感表演（aṅkura）的诗（戏剧）中，在短音节和单词的吟诵中出现停顿。（61）

因而，须得认真重视停顿。为何？停顿使（吟诵的）意义得以呈现。还有一首输洛迦：

戏剧表演者应始终重视吟诵中的停顿，因为语言的内涵产生于停顿。（62）

双手挥舞处，眼神随到时。语言表演中，停顿显真义。（63）

表演英勇味、暴戾味时，双手多半握着武器；表演厌恶味时，出于蔑视，双手弯曲。（64）

表演滑稽味时，双手仅指向某处；表演悲悯味时，双手悬垂；表演奇异味时，出于惊奇，双手不动；表演恐怖味时，同样如此。（65）

双手表演时，在其他所有情况下，台词要靠装饰音和停顿方可成功传达其内涵。（66）

诗律要求以装饰音来表现时，便出现停顿。同样，当意义充分表达或某处需要换气时，某词便出现停顿。（67）

遇到单词和音节组成的复合词，遇到快速吟诵的情况，遇到词义复杂难以确定时，吟诵最后一个音步时，或遇到需要换气吟诵时，便出现停顿。其他情况下的停顿，要视句子含义而定。（68）

在此，应了解与味和情相关的标志性字母（kṛṣyāṇyakṣarā）。正如：

以长元音o、e、ai、au结尾的辅音（vyañjana）被称为长音节（kṛṣyākṣarā）。在表达沮丧、争论、妒忌的台词吟诵时，表演者要以一伽罗（kalā）为标准，在长音节上停顿。（69-70）

其余音节在吟诵时的停顿，应以句子含义表达而定。这样的停顿可是一、二、三、四、五或六伽罗的时间。（71）

停顿时间更长，长音节的发音也就拉长。长音节拉长的时间不应超过六伽罗。（72）

此外，由于某种缘故，或出于台词吟诵中的实际需要，表演者应注意在诗（的吟诵）中作适合情味表达的停顿。（73）

在诗的吟诵中，按照诗律音步表演的停顿是惯例，但行家们会根据台词内涵对停顿规则进行某种调整。（74）

（在台词吟诵时）行家不会制造不合语法的词语，不会破坏诗律，不在不须停顿处停顿，也不在表演沮丧的吟诵时运用“明亮”的语调。（75 a）

行家应按照音调和装饰音等吟诵规则，吟诵那些没有诗病、富含诗相、具有诗德的诗。（75 b）

梵语台词吟诵遵循的装饰音和停顿规则，也适用于女主角以俗语吟诵台词的场合。（76）

演员在表演十色（daśarūpa）时，其台词吟诵须遵守与音调、节拍、节奏和音速相关的规则。（77）

我依次讲述了语调规则。接下来将讲述十色（十种戏剧）的特点。（78）[①]

以上为婆罗多《舞论》中名为《论语言表演的语调和音调》的第十九章。

① 新护认为，与梵语戏剧的语调等相关的语言表演规则，也适用于俗语戏剧。参见Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.976。

第二十章 十种戏剧的规则[①]

诸位婆罗门啊！我将描述十种戏剧（十色）的分类、名称、功用（karmatā）和表演情况。（1）[②]

传说剧（nāṭaka）[③]、创造剧（prakaraṇa）、感伤剧（aṅka，即utsṛṣṭikāṅka）、纷争剧（vyāyoga）、独白剧（bhāṇa）、神魔剧（samavakāra）、街道剧（vīthī）、笑剧（prahasaṇa）、争斗剧（ḍima）、掠女剧（īhāmṛga），这些是十种各具特色的戏剧，我将依次讲述它们的特征。（2-3）

风格（vṛtti）被视为所有诗（戏剧）的本源，十种戏剧的表演产生于这些风格。（4）

正如随着微分音（śruti）、调式（jāti）的变化，音调可以构成音阶（grāma），风格的变化构成各种戏剧（kāvyabandha）。（5）

正如具六（ṣadja）音阶和中令（madhyama）音阶二者包括所有音调，（传说剧和创造剧）二者源自所有（四种）戏剧风格。（6）

传说剧和创造剧源自所有戏剧风格，包含了各种情境（avasthā）。（7）[④]

艳美风格不能用来表演独白剧、神魔剧、街道剧、掠女剧、感伤剧、纷争剧、争斗剧、笑剧。接下来我将说明各种戏剧的构成情况。（8-9）

---

① 本章标题直译为“十种戏剧的规则”，也可译为“十色的（表演）规则”。高斯认为本章第 40 至 44 颂疑为晚期后人添加的内容，第 59 至 62 颂是后人添加的内容。

② 新护认为，标题中的“十色”不仅包含十种戏剧类型，也是整体意义或一般意义上的诗体作品即诗（kāvya）的总称。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.977。不可否认，这一观点与伐摩那的论点存在联系。

③ nāṭaka 除了表示传说剧外，还常表示所有的戏剧类型。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.324。

④ 新护认为，作品只有一种、两种或三种风格，则无法构成戏剧。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.979。

剧中以著名的传奇故事（vastu）为表现对象，男主角知名而高尚，描写受天神保佑的国王与仙人一族的行为事迹，表现其财富威力、各种如意神通和调情等，包含各幕（aṅka）表演和引入插曲（praveśaka）等，这是所谓的传奇剧。（10-11）

国王的行为事迹源自欢乐与痛苦，以各种形体动作进行表演，其中蕴含各种情味，这是传奇剧。（12）

行家应在戏中合理运用每一幕的表演，一幕包含了各个发展阶段（avasthāna），油滴（bindu）贯穿每一幕的表演。（13）

一幕是个习惯说法。[①]情味表演推动戏剧主题向前发展，遵从各种表演规则，因此称为一幕。（14）

戏剧的每一个部分结束时，一幕便大功告成，但不包含种子（bīja）的表演结束。源自诗（戏剧）的油滴应贯穿整个戏剧情节的发展。（15）

戏剧的某个主题已经充分表达，但种子尚未成熟，这便是与油滴多少有些关联的一幕。（16）

一幕表现前边提到的男主角的亲身经历，其各种状况的表演不应冗长。（17）

应该明白，一幕蕴含多种味，它们源自主人公（国王）、王后、师尊、祭司、辅臣和商主[②]的行为。（18）

安抚怒气、痛苦中诅咒、快速逃跑、婚礼、出现奇观、观赏奇迹，在一幕中不应直接表现。（19）

战斗、王国失陷、死亡、围攻城市，不应在一幕中直接表现，应在引入插曲中提及。（20）[③]

传奇剧和创造剧的一幕或引入插曲中，不应表现主人公被杀。（21）

---

① 新护引述前人的话认为，gūḍhaśabda 应读作 rūḍhaśabda（有暗含义的语言），它指的是暗含情味的语言。另一些人将 rūḍha 解为“产生”，认为它暗示戏剧情节感染观众内心，或暗示观众品尝戏中隐含的情味。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.981。

② 新护将 sārthavāha 解释为 senāpati（军队将帅）。这似乎缺乏资料的支撑。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.324。

③ 阿迪耶认为，梵语戏剧家跋娑的某些剧作如《断股》（*Ūrubhaṅga*）出现了人物死亡的场景，因此突破了这些规则。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* tr. by Adya Rangacharya, 2016, p.155。

主人公的撤退、被俘或谈判可以表演，但应在引入插曲中以相关的行为进行暗示。（22）

一幕表现一天中发生的事，它涉及戏剧的种子。不应阻碍必要事件的表演（āvaśyakārya）。（23）

精通戏剧表演的人不应在一幕中表演太多的事件，其中的必要事件的表演应不受阻碍。（24）

表演与种子和戏剧主题相关的所有内容并渲染情味后，进入舞台的演员应该下场。（25）

一天分为刹那（kṣaṇa）、夜摩（yāma）、须臾（muhūrta），明白这些特点后，应在各幕中（妥善）安排每一事件的表演。（26）

一幕中不能在一天内演完的内容，应在这一幕结束后的引入插曲里提及。（27）

幕间休息后（的引入插曲）提及一月或一年发生的事，但全部事件的发生绝不能超过一年。（28）

当一幕中有人因事远行，行家应按前述方法结束该幕的表演。（29）

传奇剧和创造剧的一幕，应紧紧围绕主人公展开演出，引入插曲可有仆人们的对话。（30）

在传奇剧和创造剧中，两幕之间的引入插曲应该简略提及下一个情节关节（sandhi）。（31）

引入插曲不涉及优秀人物、一般人物的行为事迹，也没有优美高尚的台词，它表演俗语（prākṛta）和普通人的行为事迹。（32）

引入插曲可以承担多个任务，如说明时间的进展、目的的改变、行动的转换（vyatyāsa）、开始从事某个活动、此前提到的某些对象和主题等。（33）

多个角色所涉及的内容，可在引入插曲或关节中简略提及，因为过多的零散语言会加重戏剧表演的负担。（34）

如某个事件因其太过丰富，不能在一幕中演完，应在引入插曲中简略叙述其复杂内容。（35）

（传奇剧中的）支柱插曲常由普通演员表演，它应如引入插曲那样简略，采用梵语。（36）

表演行家将传奇剧的支柱插曲分为纯粹的、混合的两种。纯粹的支柱插曲只由普通演员表演，而混合的则由普通演员和低等演员联袂表演。（37）

在传奇剧和创造剧中，两幕之间或一幕开头的支柱插曲常由普通演员、低等演员表演。（38）

传奇剧和创造剧不应出现太多的仆从，这些随从以四至五人为宜。（39）

纷争剧、掠女剧、神魔剧和争斗剧，应包括十幕至十二幕的表演。（40）

车辆、大象、骏马、天宫不能在舞台上直接呈现，应该用（演员的）行为神态、服饰、行姿和动作进行表演。（41）

或者，用低廉的材料制作大象、马匹、天宫、山峦、车辆和各种武器等，熟悉表演规则的人用这些道具（pustakṛta）进行表演。（42）

如需要在台上表演军队的展开，只须四至六人表演即可。（43）

舞台上只有少数人、马、车、少量服装，动作不多，因为在戏剧中，王国的仪轨不适用于刹帝利。（44）

戏剧情节的结局应如牛尾头（gopucchāgra）[①]，所有崇高的情境均应置于作品末尾。（45）

所有诗（戏剧）的结尾处蕴含各种情味，行家应在此处引入奇异味。我已简略讲述了传奇剧的特征。接下来我讲述创造剧的特征。（46-47）

诗人（kavi，即剧作家）以自己的天才，创造了具有原创性情节（vastu）和结构（śarīra）的戏剧及其主人公，智者称之为创造剧。（48）

剧作家以非凡的品质创作戏剧，种子和情节具足，非仙人的主人公表演戏剧（kāvya），这也是创造剧。（49）

情节和结构以情味为基础，我在前边所讲述的传奇剧相关规则也适用于创造剧，只是创造剧的情节须为原创。（50）

戏中表演婆罗门、商人、大臣、祭司、辅臣、商主们的各种行为事迹，这是所谓的创造剧。（51）

没有高尚的主角，没有天神的行为事迹，没有国王的享乐，表现王宫之外

① "牛尾"或许是带有垂饰和线绳的项链，其顶端引人瞩目。"牛尾头"或"牛尾顶端"意为戏剧结尾出彩。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tr. by a board of scholars, 2014, p.324。

的人，行家视其为创造剧。（52）

创造剧应表现奴仆、浪人、富豪和妓女的相关行为，也表现不幸的良家妇女的行为事迹。（53）

大臣、富豪、婆罗门、祭司、辅臣、商主们住的地方，不应出现妓女。（54）

如妓女在舞台上，良家女子应避免与其相遇；如良家女子在台上，妓女不应露面。（55）

如妓女和良家女子确有必要会面，她们吟诵台词的语言和动作不应混淆（avikṛta）。（56）

诗人（剧作家）应在创造剧和传奇剧中设计五至十幕，剧中充满各种情味。（57）

应依据情节表演的需要，在两幕间设置引入插曲，以便在情节关节中简化表演内容。（58）

剧作家应知道，众所周知的另一种戏剧（nāṭikā，那底迦[①]），是传说剧和创造剧二者结合的产物。（59）

它不同于创造剧和传说剧，情节须原创，主角为国王，剧情涉及后宫逸闻趣事或音乐舞蹈等。（60）

那底迦的女主角很多，有四幕，以优美的表演为核心，内容紧凑，多舞蹈、歌曲和吟诵，艳情欢聚是其突出特色。（61）

那底迦的表演涉及国王的行为事迹、生气和抚慰，也涉及主角及其王后、女信使和仆从们。（62）

诸位婆罗门啊！我已简略地讲述了创造剧和传说剧。接下来我讲述神魔剧的特征。（63）

神魔剧有天神和阿修罗为种子，有著名而高尚的男主角，包括三幕，其中蕴含三种欺诈（kapaṭa）、三种惊慌（vidrava）和三种艳情，主角多达十二名，演出时间以十八个那底迦（nāṭikā，一个那底迦为24分钟）为标准。我将说明各

① 达尼迦在《十色注》中认为，那底迦是后来的注疏者添加的一种戏剧。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.362。

幕中所分配的那底迦。（64-65）

一个那底迦为须臾的一般，它是（戏剧表演）的时间标准（māna）。神魔剧的一幕应依据那底迦这一时间标准进行表演。（66）

神魔剧的第一幕有十二个那底迦，表演欢声笑语、惊慌激动、欺诈以及街道剧的某个分支。（67）

神魔剧的第二幕与第一幕基本相似，只是时间为四个那底迦。第三幕情节表演的规定时间为两个那底迦。（68）

创作戏剧时，每一幕都有不同的主题。神魔剧中的主题应相互间有松散的联系。（69）

关于惊慌的表演分三种，或源自战争与洪水泛滥，或源自风暴、火灾与大象，或源自城市被围攻。（70）

关于欺诈的表演激发（观众心中的）欢乐与痛苦，它分三种，或源自精心设局，或源自命运神力，或拜敌人所赐。（71）

通晓表演规则的人知道，通过不同的方式进行表演的三种艳情，或源自正法、或源自利益、或源自爱欲（kāma）。（72）

遵循正法，追求自己幸福的方式很多，坚持修炼苦行是正法艳情。（73）

按其目的来说，追求财富的利益艳情有很多种。（人们）以追求与女子交欢的心态追求财富。（74）

爱欲艳情源自诱惑少女，或源自优雅文静、激动粗暴的男欢女爱。（75）

在神魔剧中，诗人（剧作家）应运用结构不太复杂的的乌湿尼迦律（uṣṇik）和伽耶特利律（gāyatrī）等诗律。（76）[①]

行家应如此这般地创作蕴含欢乐痛苦的神魔剧。我将讲述掠女剧的特征。（77）

掠女剧以天女为主角，她们之间因故发生战斗。神魔剧的情节应构思巧妙，令人信服。（78）

掠女剧多性格刚强高傲的男主角，以女子的愤怒编织诗作（kāvyabandha，戏剧）的结构，产生混乱骚动、激动惊慌和愤怒冲突。（79）

① 原文似乎有脱落，因此，此处依据各种诗律的实际情况译出大意。

掠女剧须结构严谨，有关艳情的情节由女子之间产生矛盾分歧、女子被掳掠、女子被折磨等构成。（80）

在纷争剧中出场的男主角、各种戏剧风格及味，也可用于掠女剧的表演。不过，掠女剧的主角只有天女。（81）

试图杀人的男角正欲行凶杀戮时，应依托某一借口，平息这场（迫在眉睫的）战斗。（82）

我已简略地讲述了掠女剧的基本特征，接下来讲述争斗剧的基本特征和这些特征的表演方法（83）

争斗剧的情节和对象广为人知，男主角品德高尚且为人熟悉，它分四幕，运用六种味。[①]（84）

争斗剧表现除艳情味、滑稽味之外的所有味，其情节内容蕴含令人兴奋的味和各种情。它表现地震、日食、月食、流星降落等，也表现战斗、搏斗、武器的碰撞。（85-86）

争斗剧多表现幻术和魔术，表现许多人的动乱行为和矛盾分歧，其多达十六个的主角包括天神、阿修罗、罗刹、精灵、药叉、蛇神和男子，它运用崇高风格和刚烈风格，行家还应努力采用各种特殊的表演方法。（87-88）[②]

我已简略讲述争斗剧的基本特征及其相关情况。我将讲述纷争剧的基本特征。（89）

熟悉规则的行家应以著名的男主角为纷争剧的情节（śarīra）基础，它有几个女角，只表演一天之内发生的事。（90）

与神魔剧一样，许多男主角也出现在纷争剧中，但其出场时间有限，因为

① 此处的“六种味”（ṣaḍsalakṣaṇa）（2017, Vol.1, Part.2, XX. 84, p.118）的字面意思是六种诗相，在迦尸本中也写作 ṣaḍsalakṣaṇa（1985, XX. 88, p.233），高斯译本（2012， Vol.1, p.367）将其译为 six sentiments（六种味）。黄宝生先生将其译为“六种味”（《梵语诗学论著汇编》，2008 年，第 79 页）。P. 库玛尔编订本附录的新护注显示，这里的“六种诗相”实际上是指除去艳情味和滑稽味之外的六种味。由此可见，黄先生的译法是有道理的。相同的译法还可参见三种英译本：温尼本（2014）第三卷第 993 页（XX. 81）、集体译本（2014）第 317 页（XX. 84）、阿迪耶译本（2016）第 153 页。综上所述，结合下文又出现六种味的表述来看，似乎可以判断原文在传抄过程出现了问题。当然，也不排除原文便是表达“…运用六种诗相”的可能。

② 高斯的相关译文为：to have many Psychological States to support it。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.367。

只有一幕。（91）

纷争剧中以国王与仙人为主角，不以天神为主角，应表现战斗、搏斗、冲突与挑战，应按规则表现热烈的诗味。接下来我讲述感伤剧的特征。（92-93）

感伤剧的情节和内容有时广为人知，有时不尽如此。它以天神之外的其他男性为主角。（94）

感伤剧主要表现悲悯味，其情节涉及人的盛极而衰，表现战争和激烈战斗结束后女性的悲痛欲绝和绝望言语，表现她们各种惊慌忙乱的动作。行家应剔除崇高、刚烈、艳美等风格。（95-96）

以天神为主角并表现战斗、被俘和杀戮的这些诗篇（戏剧），应该在婆罗多国（bhāratavarṣa）上演。（97）

天神创造了这么多地方，为何偏偏选在婆罗多国（印度）上演这些戏剧？因为这整个大陆吉祥如意、芳香动人、灿烂如金！（98）

（主人公）在园林中游戏、玩乐以及与女子快乐相聚的场景，常常在婆罗多国上演，因为这里没有痛苦，没有悲伤。他们居住在往世书提到的高山之巅，但其行为事迹却发生在婆罗多国。（99-100）

我已完整地讲述了感伤剧的基本特征。我将讲述笑剧的特征。（101）

笑剧分为纯粹的、混合的笑剧两类，我将分别叙述其基本特征。（102）

纯笑剧表现湿婆派苦行僧、比丘、博学婆罗门的大笑，低等人物主要表现其玩笑戏弄和相关言语，这一切无疑赋予情节和内容以真实性，相关的语言行为包含了特别的笑意和诙谐滑稽。（103-104）

混合笑剧中的妓女、仆人、太监、无赖、浪人、荡妇衣冠不整、行为放荡。（105）

笑剧应通过无赖和浪人的争吵，表现市井生活与伪善的一面。笑剧应在必要时插入街道剧的某个分支。（106-107）

我将讲述独白剧的特征。它由一个人表演，分为表现自己情感体验、表现他人具体行为和情感体验的两类。（107-108）

自己替他人表达的独白剧，应借助于肢体的表演，（模仿）他人组织语言，以自问自答的“空谈”（ākāśa）方式与人对话。（109）

独白剧常常只有一幕，包含许多动作行为，表现无赖和浪人的各种情境。（110）

我已引经据典地详细叙述了独白剧的特征。[①]诸位婆罗门啊！我将依次完整叙述街道剧的特征。（111）

街道剧有一幕，由一个或两个人进行表演。它表现优秀的、普通的、低等的人物角色，蕴含所有的味，包括十三种分支（aṅga）。我将详细叙述它们的特征。（112-113）

乱解（udghātyaka）、共性（avalagitam）、妙解（avaspanditam）、瞎谈（asatpralāpa）、假话（prapañca）、暗示（nālikā）、巧答（vākkelī）、增益（adhibala）、诡诈（chala）、诙谐（vyāhāra）、脆弱（mṛdavam）、三重（trigata）、失言（gaṇḍa）。（114-115）

这些分支（种类）常常作为街道剧进行表演。我将依次叙述它们的特征。（116）

以自己不太清楚运用意图的词语，解释含义深邃的词，这叫乱解。（117）

以具有共同特性的概念，说明另一个对象，戏剧家称之为共性。（118）

睿智地解释某个为人提及的词语，该词蕴含吉利或不吉的意义，这是妙解。（119）

无关的话题，得到的是不相干的回答，这是瞎谈。（120）

智者对愚者说的一些合情合理的话，对方并未理会，这也是瞎谈。（121）

某人出于取笑的目的，从自己利益出发，说假话，旨在相互吹捧，这是假话。（122）

谜语激发笑意，这是暗示。一人或两个人的答复，叫做巧答。（123）

两个人在对话中发现了自己的特殊优点，这是增益。（124）

用毫无意义的话答复别人，结果讨不到便宜，这是诡诈。（125）

生动叙述使主角如临其境、轻松体验，这是诙谐。（126）

由于意见分歧，将别人的优点说成缺点，将其缺点说成优点，且没有提供

① 新护引述三位前辈的话解说从传说剧到独白剧的风格运用。有人认为独白剧应该运用三种风格，有人认为应运用四种风格，有人倾向于运用艳美风格。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.999。

理由，这是脆弱。（127）

三位主角分享高尚优美的言辞与滑稽味，这是所谓的三重。（128）

出于混怒、慌乱、矛盾，说了许多责备的话，智者称之为失言。（129）

戏中有十三个意义清晰的分支，按照经典配置戏中人物，表现所有的味，这叫街道剧。智者总应安排一人或两人进行表演。（130-131）

街道剧的其他一些分支与那底迦（戏剧）和柔舞的表演相关，它们源自传奇剧，由一人表演。（132）

柔舞支[①]的形式类似独白剧，由一人表演，在运用想象方面类似创造剧，表现各种情。（133）

演唱（geyapada）、坐吟（sthitapāṭhya）、痴等（āsina，āsinapāṭhya）、花段（puṣpagandikā）、隐痛（pracchedaka）、三痴（trimūḍhaka）、天竺人（saindhava）、二痴（dvimūḍhaka）、妙极（uttamottamaka）、妙足（vicitrapada）、喜怒（uktapratyukta）、诉情（bhāvita），这些是（十二种）柔舞支[②]。（134-135）

女主角入座后，在弦乐（tantrī）与鼓乐（bhāṇḍa）的伴奏下，没有舞蹈表

① 印度学者认为柔舞支是以单人柔舞为主的一种独幕剧，有的则认为它是戏剧表演中的柔舞因素。黄宝生先生指出，婆罗多的 12 种柔舞支描述的主要是剧中人物表演柔舞时的各种特殊情境，并不是柔舞的动作本身。柔舞支的概念有些模糊，这便造成了后来的学者理解不一。参见黄宝生：《印度古典诗学》，北京：北京大学出版社，2000 年，第 175 页。印度学者指出："有证据支持这样一种说法：在新护之前，柔舞支的数量已经上升，尽管有时停在 12 个的数目上。新护坚持一种非逻辑的观点，但又有其合符逻辑的一面。他为自己进行辩论，声称柔舞只有 10 个分支，这 10 个就足够了。"参见 V. Raghavan, *Sanskrit Drama: Its Aesthetics and Production*, p.173。对于某些学者而言，柔舞的数量发展得越来越多。"事实上，许多次色就是柔舞……柔舞和柔舞支绝不应该视为十色中独白剧的一个独特要素。"参见 V. Raghavan, *Sanskrit Drama: Its Aesthetics and Production*, p.175。换句话说，次色可以视为柔舞或柔舞支，十色不等于柔舞或柔舞支，没有动作表演的十色中的独白剧，不等于包含动作表演的柔舞。进一步说，柔舞支其实就是柔舞的分类或多个分支，所以将其视为种种细分的柔舞也并非不妥。当然，从婆罗多关于 12 种柔舞支的介绍看，似乎也可视其为一种特殊的古代歌舞剧，这是因为《舞论》第 31 章论述各种古代歌曲或声乐时，再次将柔舞支放在歌曲论语境下进行介绍。这并非一种偶然，它说明，柔舞支既具有独自表演的戏剧因素，也具有一人独舞的成分，还具有在舞蹈和戏剧环境中表演独唱的特质。如此说来，要准确翻译 lāsyāṅga（柔舞支）这个词，的确不易。

② 高斯认为，"柔舞支"可能是后人在传抄《舞论》的过程中添加的成分，因为早先的一些注疏家并未提到这些段落。他还认为柔舞支并非指柔舞的各种要素，而是指柔舞的种类。因此，10 种（或 12 种）柔舞支代表柔舞的 10 种类型。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.374。

演，便开始唱歌，这叫演唱。（136）[①]

女主角坐着唱歌，赞美恋人的优点，并伴以（身体）主要部位和次要部位的表演，这叫演唱。（137）

女主角与恋人天各一方，情火中烧，坐着吟诵俗语台词，这叫坐吟。（138）

坐在那里，不梳妆打扮，内心满是焦虑和痛苦，眼神斜视，这是痴等。（139）

女角穿着男人衣服，以梵语吟诵优美的台词，以取悦女伴，这是花段。（140）

尽管恋人有负于她，女主角为月光所炙烤，准备出门见他，这是隐痛。（141）

戏中语言简洁而温柔，采用规则的诗律，充满男性的情感，这是三痴。（142）

恋人失言未能赴约，表演优美的基本体式，用俗语吟诵台词，这是天竺人。（143）

演唱寓意吉祥、歌词按偶数型节奏创作的歌曲，阐发心中情味，形体动作夸张，这是二痴。（144）

以颂诗创作而成，以各种味为基础，蕴含热烈奔放的情感，这是妙极。（145）

女主角情火中烧，为缓解内心思念之苦，注视着恋人的画像，这叫妙足。（146）

对话中表达了怒气与喜悦，也夹带着责备的语言，并演唱蕴含深意的歌曲，这是喜怒。（147）

梦见恋人后，女主角情火中烧，抒发各种情感，这是诉情。（148）

---

① 温尼将此句中的 śuṣka 理解为 without any imitative gesture（没有舞蹈表演），参见 N.P. Unni, Vol.3, 2014, 20:129-130, p.1003。高斯将此词理解为 dryly, i.e. without any accompaniment of these（没有音乐伴奏的清唱），参见 M. Ghosh, 2016, p.501。按照高斯的译本，这一颂的意思是："女主角在弦乐器（tantrī）与乐鼓（bhāṇḍa）的陪伴下入座（āsana）后，没有器乐伴奏便开始清唱，这叫演唱。"结合上下文语境看，温尼的解释似乎更为合理。

以上是我详细讲述的柔舞支的基本特征和表演规则。其他的不在此提及，因为没有必要继续说明。（149）

我已讲述了十种戏剧的全部特征。接下来我讲述情节和情节关节等的基本特征。（150）

以上是婆罗多《舞论》中名为《十种戏剧的规则》的第二十章。

第二十一章 情节关节分支论 ①

情节（itivṛtta）被称为诗（kāvya，戏剧）的身体（śarīra）。它分为五个关节（sandhi）。（1）

行家把情节分为主要情节（ādhika）和次要情节（prāsaṅgika）两类。（2）

希望获得某种成效的行为是主要情节，其余的是次要情节。（3）

诗人（戏剧作家）努力构思，演员（naṭr）按规则表演，从而获得表演的效果。情节获得成效，因此称为主要情节；辅助其他情节的情节，为次要情节。（4-5）

演员（sādhaka）为获得表演效果进行的努力，分为五个阶段。（6）

这五个阶段源自传奇剧和创造剧，它们的成果与法、利、欲相关。（7）

这五个阶段是：开始（prārambha）、努力（prayatna）、希望（prāptisambhava）、肯定（niyatāphalaprāpti）和成功（phalayoga）。（8）

演员期待创造与种子相关的主要成果，这部分称为开始。（9）

虽然还看不见成果，也热切地表演以获得成果，这是努力。（10）

演员的情态透露了一点成功的迹象，这是希望。（11）

演员的情态表明一定获得成效，这叫肯定。（12）

在结尾处，完全看见了理想的相应的表演效果，这是成功。（13）

以上为人们以寻求结果而开始的五个阶段，它们依次展开所有的表演动作。（14）

这些特性各异的阶段相互协调，发挥效力，产生表演的效果。（15）

① 本章标题直译为“情节关节分支论”，也可意译为“情节论”。高斯认为本章的第7、37、106至112颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

前边提到的主要情节包括开始等五个阶段，因其最终产生效果。（16）

情节的关节可全可缺。按规则，所有关节应全部出现，但情有可原时，亦可省略某个关节。（17）

如省略一个关节，第四个略去；如省略两个关节，第三、四个关节略去；如省略三个关节，则第二、三、四个关节略去。（18）

上述规则不适用于依赖其他情节的次要情节，如不违反规则，可列入任何事件（vṛtta）。（19）

情节由开始等五个阶段构成，情节也包括种子等五个元素（arthaprakṛti）。（20）

种子（bīja）、油滴（bindu）、插话（patākā）、小插话（prakarī）、结局（kārya），这些应视为按规则运用的五个元素（arthaprakṛti）。（21）①

少量地播种，以各种形式孕育成长，最后结出果实，这是种子。（22）

① M. 古普塔认为，所谓的阶段（avasthā）是指头脑中一种重要的心理阶段。“5个阶段与整个戏剧表演中主角的精神心理状态相关。情节的5个阶段划分是以心理为基础的。”这是中的之论。他还认为，情节的5个阶段和5个元素之间存在某些重要的区别：5个阶段只与主要情节相关，而5个元素不仅与主要情节、也和次要情节相关；5个阶段要按照既定的次序运用，而5个元素的自由运用不受规则约束；每一幕戏必须包含5个阶段，而一幕中不一定出现每一个元素；所有5个阶段一起出现以求最佳的戏剧效果，而运用5个元素时可突出表现其中的某一个。换句话说，元素不必像5个阶段一样到处出现，帮助主角成功最为得力的便是主要元素，可以突出表现之，其他的是次要元素。新护把5个情节元素分为活跃的与不活跃的两类，前者指占主要地位的油滴和地位次要的插话与小插话，后者指种子和结局。插话和小插话又有主次之分。油滴及其作用是一个容易引起争议和歧义的话题：“油滴可以在一出戏中多次出现，一直延伸到戏剧结束。它很形象地叫做 bindu，宛如油滴或水滴。这是一种可以发现导向成功方法的关键性油滴。”参见 Manjul Gupta, *A Study of Abhinnavabhāratī on Bharata's Nāṭyaśāstra and Avaloka on Dhanañjaya's Daśarūpaka*, New Delhi: Gian Publishing House, 1987, pp.104-112。

即使戏剧主要动机出现悬疑，直到剧终也不中断，这叫油滴。（23）①

虽为次要情节（parārtha），但为主要情节服务，并与主要情节同等处理，这叫插话。（24）

为次要情节，其结果只是有助于主要情节发展，本身并不连贯，这叫小插话。（25）

行家不遗余力地热忱努力，旨在服务于主要情节，这是结局。（26）

五个元素中，有的为主，余者为辅，为主者应突出地表现，余者不然。（27）

在插话中运用一个或两个关节，因其属于主要情节，故称插话（anubandha）。（28）

插话要么止于胎藏，要么止于停顿。为何？因为它为主要情节服务。（29）

正寻思某事时，突然间想起与此相似的另一个对象，这是插话暗示（patākāsthānaka）。（30）

获得间接助益，突然出现新的意义，这是第一种插话暗示。（31）

语句富含双关义，以诗体语言表述，这是第二种插话暗示。（32）

以微妙的对话方式，彬彬有礼而又隐秘地揭示主题，这是第三种插话暗示。（33）

语言含有双关义，以微妙的诗体进行表述，涉及相关主题，这是第四种插

---

① 关于婆罗多的bīja（种子）和bindu（油滴）的概念，有学者诟病其在戏剧情节论中的内涵不清。M. 高斯对此给予评述：“《舞论》作者的目的似乎是，借用现存各种经论著作，为舞台监督写一部实用指南。因此该书有时看起来像一种《往世书》，它采用不同文献素材写成。这样，它在某种程度上好像一部出自多人之手的著作。原著也有许多增补者（interpolators），就是他们在后来作了增补与改动。即便考虑这所有的情况，有一个事实毋容置疑：《舞论》最初是汇编而成的一部前后连贯的著作。或许是为了隐藏其折衷的本质，作者在某些情况下试图（对各种观点）进行综合，而这只会给后来的学者制造新的麻烦。例如，将‘种子’和‘油滴’的概念并置，可以视为这么一种情形。‘种子’的概念最初属于植物生物学，‘油滴’（vital drop，直译为 semen，即精子）属于动物生物学。很难理解为何大致属于同一范畴的两个术语，拿来一起分析情节（见第 21 章第 20 至 21 颂）。作者显然在此混淆了对象，他从两个不同的（生物）科目（school）中借用几乎相同的术语。为尊重他起见，我们可将‘种子’当作情节的叙事要素，把‘油滴’视为情节的心理或精神因素，它是启发剧作家建构戏剧情节的一种理念（ideal）。毋容置疑，《舞论》关于这两个术语的定义，只是一种多少显得有些离谱的解释。还有其他一些类似的情形。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Edited by Manomohan Ghosh, Vol.1, "Introduction," 2017, xxvii。高斯的意见值得重视和斟酌。

话暗示。（34）

想要进行演出的戏剧，应尽量运用这四种插话暗示。我将讲述相关的五种关节。（35）

开头（mukha）、展现（pratimukha）、胎藏（garbha）、停顿（vimarśa）、结束（nirvahaṇa），这些是戏剧的五个关节（sandhi）。（36）①

主要情节具有五个关节，其他关节充当主要情节的关节的辅助成分。（37）

在诗（戏剧）中，产生作为各种主题与味的起源的种子，这一部分与作品的身体相近，叫做开头。（38）

置于开头的种子被揭示后，随处显得若有若无，这是展现。（39）

种子萌发新芽，无论它是否成活，都继续寻觅，这是胎藏。（40）

种子在胎藏中萌发新芽，因诱惑、愤怒或灾难而陷入停滞状态，这是停顿。（41）

开头等关节与种子汇聚，产生结果，这是结束。（42）

---

① 婆罗多关于戏剧情节阶段、情节元素和情节关节的上述理论，存在诸多理解的疑惑或歧义之处。以情节的 5 个阶段、5 个元素和 5 个关节可否一一对应为例，就存在不同的声音：“一派相信，5 个阶段和 5 个元素的协作，产生 5 个关节。另一派并不支持这一观点。”参见 Manjul Gupta, *A Study of Abhinnavabhāratī on Bharata’s Nāṭyaśāstra and Avaloka on Dhanañjaya’s Daśarūpaka,* p.113。胜财和《十色注》的作者达尼迦代表了前一派人的观点。胜财说：“五种情节元素，伴随五个发展阶段，分别产生于开头等等五个关节。”参见黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），第 443 页。这一说法有两点站不住脚：“正如我们所知，插话和小插话在一出戏中并非必须出现，如真是如此，那么，这种结合如何产生？……这一论点的另一个问题是，在一出戏中，种子可有多个，油滴可在多处出现，在此情况下，无论何处出现种子和油滴，开头关节和展现关节是否都须出现？”参见 Manjul Gupta, *A Study of Abhinnavabhāratī on Bharata’s Nāṭyaśāstra and Avaloka on Dhanañjaya’s Daśarūpaka,* p.121。关于戏剧情节五阶段说、五元素说和五关节说的区别、联系及歧义，黄宝生先生依据 M. 古普塔等学者的观点进行了深入的分析。他认为，婆罗多分别论述了情节的 5 个阶段、5 个元素和 5 个关节，但没有说明其间的相互联系，后期学者一般将 5 阶段与 5 关节相对应。从婆罗多的论述看，他对 5 个情节关节的区分主要是种子的产生、展露至结果，即聚焦于剧情主题的逻辑发展，而他对 5 个情节关节的划分则着眼于剧中人物的心理发展过程。因此，二者大体上是对应的。但是，有些学者进一步将 5 个情节元素也纳入这种一一对应的过程之中，即种子元素对应于开始阶段，结局元素对应于成功阶段，等等。这有些牵强附会，因为情节元素中的插话和小插话属于次要情节，未必只能在第 3 和第 4 个情节关节、情节阶段中出现。同理，油滴旨在连接断裂的情节主线，随时可以出现，不必限定在情节的第 2 阶段或关节。黄先生的结论是：“应该说，情节的五种原素是情节发展的手段或工具，可以比较灵活地运用。它们与五个阶段或关节紧密相连，但不存在依次互相对应的关系。”参见黄宝生：《印度古典诗学》，第 84 至 85 页。

这五种关节出现在传奇剧中，也出现在创造剧等剧种中。（43）

纷争剧与掠女剧含有三个关节，它们没有胎藏与停顿关节，也不表现艳美风格。（44）

争斗剧和神魔剧有四个关节，它们没有胎藏或停顿关节，也不表现艳美风格。（45）

笑剧、街道剧、感伤剧、独白剧只有开头、结束两个关节，表现雄辩风格。（46）

这些是剧作家在十种戏剧中采用的关节。请听我说明各具特色的二十一种关节因素（sandhyantara）。（47）

再生族们啊！二十一种独具特色的关节因素是：抚慰（sāma）、分裂（bheda）、赠礼（pradāna）、惩罚（daṇḍa）、杀害（vadha）、机智（pratyutpannamatitva）、口误（goraskhalita）、冒险（sāhasa）、害怕（bhaya）、计策（dhi）、哄骗（māyā）、愤怒（krodha）、英勇（ojas）、隐瞒（samvaraṇa）、误会（bhrānti）、确定（avadhāraṇa）、信使（dūta）、书信（lekha）、梦呓（svapna）、画像（citra）、迷醉（mada）。（48-50）

各个部分的关节行为，应以自身的特性，依次支撑各个关节分支。（51）

用语言表达心中愿望，关注（情节）发展，达到表演的感情效果（rāga），叙述惊奇（的人或事），揭示应揭示的事物，隐匿该隐藏的对象，这些是经典规定的六种关节功能。（52-53）

肢体有残疾者不可投入战斗，同理，缺少情节关节，诗（戏剧）不宜演出。（54）

诗（戏剧）的含义尽管贫乏，一旦具备全部关节，无疑会因靓丽的表演而出彩。（55）

诗（戏剧）尽管主题高尚，一旦缺少必要的关节，其拙劣的表演难以感染人心。（56）

诗人（剧作家）在设计戏剧情节关节表演时，应按场合与味的需要，设计关节分支（aṅga）。请认真听！（57）

暗示（upakṣepa）、丰富（parikara）、确定（pariṇyāsa）、诱惑（vilobhana）、决判（yukti）、获得（prāpti）、坐实（samādhāna）、感觉

（vidhāna）、惊奇（paribhāvanā）、展示（udbheda）、行为（karaṇa）、失调（bheda），这些是开头的关节分支。请听我讲述展现的关节分支。（58-59）

爱情（vilāsa）、寻觅（parisarpa）、回绝（vidhūta）、焦灼（tāpana）、戏弄（narma）、逗笑（narmadyuti）、妙答（pragamana）、障碍（nirodha）、安抚（paryupāsana）、蜜语（puṣpa）、霹雳（vajra）、提示（upanyāsa）、汇聚（varṇasamhāra），这些是展现的关节分支。请听我讲述胎藏的关节分支。（60-62）

骗取（abhūtāharaṇa）、真言（mārga）、揣测（rūpa）、夸张（udāharaṇa）、进展（krama）、安慰（saṅgraha）、推测（anumāna）、祈求（prārthanā）、展示（ākṣipta）、怒言（toṭaka）、智胜（adhibala）、惊恐（udvega）、慌张（vidrava），这些是胎藏的关节分支。请听我讲述停顿的关节分支。（62-64）

斥责（apavāda）、怒斥（sampheṭa）、冒犯（abhidrava）、才干（śakti）、决意（vyavasāya）、称颂（prasaṅga）、伤害（druti）、困乏（kheda）、受挫（niṣedhana）、矛盾（virodhana）、摄受（ādāna）、受辱（sādana）、预测（prarocanā），这些是停顿的关节分支。请听我讲述结束的关节分支。（64-66）

衔接（sandhi）、觉察（vibodha）、汇合（grathana）、说明（nirṇaya）、责备（paribhāṣaṇa）、确定（dhṛti）、满足（prasāda）、欢喜（ānanda）、机会（samaya）、惊诧（apagūhana）、妙语（bhāṣaṇa）、回忆（pūrvavākya）、结尾（kāvyasamhāra）、祝福（praśasti），这些是行家表演的结束的关节分支。以上为关节的六十四种分支（aṅga）。（66-68）[①]

我将逐一解说其特征。诗（戏剧）的主题的表达，这是暗示（upakṣepa）。（69）

深化诗（戏剧）的主题意义，这是丰富（parikara）；充分描述主题，这是确定（pariṇyāsa）。（70）

---

① 新护认为，开头、展现、胎藏、停顿和结束五个戏剧关节各自包含的关节分支数量为：12、13、13、12、14。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1018。

称述优秀的品质，这是诱惑（vilobhana）；确定主题，这是决判（yukti）。（71）

接近开头的目标，这是获得（prāpti）；接近种子的目标，这是坐实（samādhāna）。（72）

由对象造成痛苦或欢乐，这是感觉（vidhāna）；好奇产生激动，这是惊奇（paribhāvanā）。（73）

种子的目标发芽，这是展示（udbheda）；开始处理预定的事务，这是行为（karaṇa）。（74）

旨在破坏统一，这是失调（bheda）。这些是开头的关节分支，我接着讲述展现的关节分支。（75）

渴望欢爱享乐，这是爱情（vilāsa）；寻找看见后旋即消失的对象，这是寻觅（parisarpa）。（76）

回绝（vidhūta）指不接受奉承求欢的行为；焦灼（tāpana）指发现危险的迹象。（77）

笑声旨在戏耍娱乐，这是戏弄（narma）；笑声旨在遮掩过失，这叫逗笑（narmadyuti）。（78）

富有智慧的对答，这是妙答（pragamana）；出现灾祸，就是障碍（nirodha）。（79）

安慰愤怒的人，这是安抚（paryupāsana）；某些特殊的话是蜜语（puṣpa）。（80）

当面说的过激语言叫霹雳（vajra），有根据地说话叫提示（upanyāsa）。（81）

四个种姓相聚一处叫汇聚（varṇasamhāra）。这些是展现的关节分支。请听我说明胎藏的关节分支。（82）

欺骗的语言是骗取（abhūtāharaṇa），说出真实的想法是真言（mārga）。（83）

推测各种复杂的情况叫揣测（rūpa），言过其实的语言是夸张（udāharaṇa）。（84）

明白真实意图是进展（krama），以安抚与赠礼的方式接近叫安慰

（saṅgraha）。（85）

根据相似形态进行推断，这是推测（anumāna）；追求男欢女爱和兴高采烈的节日等，是祈求（prārthanā）。（86）

在胎藏中展露种子，这是展示（ākṣipta）；怒气冲冲的话是怒言（toṭaka）。（87）

靠欺诈手段制服欺骗，这是智胜（adhibala）；害怕国王、敌人和强盗（dasya），这是惊恐（udvega）。（88）

害怕国王、大火引起的恐慌，这是慌张（vidrava）。这些是胎藏的关节分支。请听我讲述停顿的关节分支。（89）

说出别人的过失叫斥责（apavāda），愤怒地说话叫怒斥（sampheṭa）。（90）

冒犯长者或尊者是冒犯（abhidrava），平息冲突是才干（śakti）。（91）

处于某个原因而发誓（pratijñā），这是决意（vyavasāya）；述说尊者是称颂（prasaṅga）。（92）

带有攻击性的语言是伤害（druti）；心有所虑引发疲惫，这是困乏（kheda）。（93）

心中愿望无法实现，这是受挫（niṣedhana）；对话言辞激烈，这是矛盾（virodhana）。（94）

种子与结局汇聚，这是摄受（ādāna）；因故遭受言语侮辱，这是受辱（sādana）。（95）

昭示事情的结局，这是预测（prarocanā）。这些是停顿的关节分支。请听我说明结束（samhāra）的关节分支（96）

开头关节中出现种子元素，这叫衔接（sandhi）；一门心思寻觅结局，这是觉察（vibodha）。（97）

暗示结局的种种因素，这是汇合（grathana）；讲述亲身经历的事，这是说明（nirṇaya）。（98）

责怪某人，这是责备（paribhāṣaṇa）；运用所获之物，这是确定（dhṛti）。（99）

恭敬地（śuśrūṣā）侍奉某人，这是满足（prasāda）；心想事成是欢喜

（ānanda）。（100）

祛除痛苦是机会（samaya），出现不可思议之事是惊诧（apagūhana）。（101）

与抚慰、赠礼等相关的话是妙语（bhāṣaṇa），想起以前说过的事是回忆（pūrvavākya）。（102）

赐予或接受恩惠是结尾（kāvyasamhāra），称颂国王与国家是祝福（praśasti）。（103）

精通诗（戏剧）的作家应契合情味，在戏剧的情节关节中插入合适的分支。（104）

应根据结局或具体情境，在关节中插入所有的关节分支或两个、三个关节支。（105）

支柱（viṣkambha）、鸡冠（cūlikā）、引入（praveśaka）、转化（aṅkāvatāra）、幕头（aṅkamukha），这些是五种插曲形式（arthopakṣepa，或译“剧情提示方式”）。（106）

支柱插曲与传说剧的开头关节相关，它由普通角色表演，表现祭司、大臣或侍臣等。（107）

支柱插曲分为纯粹的、混合的二类，前者由普通演员表演，后者由低劣的或普通的演员表演。（108）

优秀的、普通的、低劣的演员在幕后提示剧情，这是鸡冠。（109）

在创造剧、传说剧的两幕之间，大致概括主题，这是引入。（110）

表演位于一幕或两幕之间，涉及种子的主题，这是转化。（111）

在一幕松散的开头，由男角或女角大致概述此前发生的事，这是幕头。（112）

具有各种风格和分支，具有插话（patāka）、插曲形式（arthapratikriyā），具有五个阶段、五个关节、二十一种关节因素、六十四种关节分支、三十六种诗相和诗德、庄严的修饰，情味丰富，激情洋溢，语言优雅，表现伟人事迹，行为高尚令人欣喜，关节严密，易于表演，言辞柔美，令人愉悦，诗人（剧作家）应创作这类戏剧。（113-116）

戏剧应表现世间各种苦乐的情境以及各色人等的行为动作。（117）

最高智慧、工巧技艺、知识、艺术、行为方式，无不可见于戏剧。（118）

利用形体动作表现世人本性和世间各种情境，这是戏剧。（119）

模仿天神、仙人、国王、世人以往的行为事迹，这是戏剧。（120）

演员隐匿自己的本性，以主要部位、次要部位的各种动作，依次表演和阐释，这是戏剧。（121）

戏剧表现所有情、所有味、一切行为方法、各种具体情境。（122）

演员们应在戏剧表演中运用形式复杂、造型独特的工巧艺术。（123）

观察思考世人本性、长处、短处、激情享乐与理性思维（yukti），方可创作戏剧。（124）

未来时代（yuga）里，人们大多缺少智慧，因此那些后人将学问不精、智慧贫乏。（125）

随着智慧、行为、工巧技艺不复存在，随着所有人的消逝，世界也不复存在。（126）

因此，诗人（剧作家）应观察世人性情及其优点、缺陷，利用优美的言辞和愉快的主题，创作戏剧。（127）

诗作（戏剧）中运用cekrīḍita之类令人反感的词，就像站在手持水罐的婆罗门身旁的妓女那样，不会出彩。（128）

优秀的再生族啊！我已讲述了情节、情节关节及关节分支。接下来我讲述各种风格的特征。（129）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《情节关节分支论》的第二十一章。

第二十二章　风格论[①]

我将依次说明风格（vṛtti）的起源、情节（vastu）的构成和诗（戏剧）的种类。（1）

运用幻力（māyā），毗湿奴将世界变为一片汪洋，再将世界压缩为一枚种子。他躺在蛇身上。此时摩图（Madhu）和盖吒跋（Kaiṭabha）两位阿修罗骄横强悍，旋即气势汹汹地向他发起挑战。（2-3）[②]

他们俩摩拳擦掌，拳脚并用，尽力击打坚不可摧的毗湿奴，双方交战时相互谩骂，其呵斥声几欲掀起海浪。（4-5）

听到两个阿修罗威胁毗湿奴的各种声音后，梵天有些恼怒，遂发话道："这是否为雄辩风格？语言由此开始并逐渐强化。杀了他俩！"（6-7）

听到梵天的话后，毗湿奴说："我为完成祭祀仪式而创造雄辩风格，它将成为说者的风格，语言丰富。今日我将诛杀两个阿修罗。"诃利如是说。他运用纯正完美的肢体动作与组合体式（aṅgahāra），猛烈击打两位能征善战的提狄（daitya）。（8-10）[③]

随着诃利（毗湿奴）的脚步落在大地各处，对地面构成巨大的负荷（bhāra），由此形成雄辩风格（bhāratī）。（11）[④]

神弓（śārṅga）闪亮夺目，猛烈晃动，发出响声，透出特别恒定的威力

---

① 本章标题被高斯误写为（也不排除是出版社误排文字所致）vṛttivikarupa(正确的应为vṛttivikalpa)，参见高斯本第146页。高斯认为本章第20至21颂、56颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

② 毗湿奴与摩图等阿修罗战斗的情节，在印度古代文学作品中很常见，但将其与各种戏剧风格相联系实属婆罗多的创举。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.345。

③ 前边第四章主要介绍湿婆神的108种基本体式和32种组合体式，这里提及毗湿奴神运用组合体式，其用意值得探讨。

④ 高斯认为这里的话清楚地表明了它是一种民间传说，并未说清雄辩风格的来源。这一风格可能源自婆罗多族。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.402。

（sattva），这是崇高风格（sāttvatī）。（12）

大神表演各种组合体式，优美迷人，挽起头上发髻，由此形成艳美风格（kaiśikī）。（13）

各种搏斗姿态刚劲有力，激动人心，伴以各种基本步伐（cārī），这是刚烈风格（ārabhaṭī）。（14）

瞥见各种风格中产生的动作姿态，梵天以语言为之命名，名合其义。（15）

诃利（毗湿奴）杀死摩图和盖吒跋两个阿修罗后，梵天对这位敌人征服者那罗延说道："大神啊！你用各种清晰明快、纯洁优美的组合体式杀死了恶魔。因此，这种运用一切武器的搏斗方法，将命名为世上的规则（nyāya）。这种规则因组合体式而闻名，组合体式源自搏斗，因此，搏斗便是规则。"（16-19）

灵魂高尚的梵天将风格赐予众神，这些风格饱含情味，运用于戏剧表演。（20）

大神创造的风格是各种情味的基础。仙人们以毗湿奴大神的各种行为事迹为对象，创造了各种风格。这些风格源自吟诵等，源自吠陀，以语言和形体表演为基本特征。（21-22）

这些理想的风格源自各种基本步伐，也多用于基本步伐（的表演）。为诗（戏剧）创作之故，我受梵天之命，采用这些风格。（23）

雄辩源自《梨俱吠陀》，崇高源自《耶柔吠陀》，艳美源自《娑摩吠陀》，刚烈源自《阿达婆吠陀》。（24）

主要运用男角而非女角，台词吟诵以梵语为主，这是演员采用的雄辩风格。（25）

雄辩风格包括赞誉（prarocanā）、引言（āmukha）、街道剧和笑剧四种，它们均属于雄辩风格的分支。（26）

赞誉运用于序幕（pūrvaraṅga），它赐予胜利、吉祥和成就，消除罪业。（27）

女角、丑角、助手与戏班主交谈，他们说着各种有趣的话，内容涉及私事，或涉及街道剧的各个分支，这是引言。行家称之为开场白（prastāvanā）。我将依次讲述引言的分支。（28-29）

乱解（udghātyaka）、故事开始（kathodghāta）、特殊表演（prayogātiśaya）、进入（pravṛttaka）、共性（avalagita），这些是引言的五个分支。（30）

我已经讲过乱解和共性。[①]我将依次讲述其余三个分支。（31）

演员领会戏班主的话或话中内涵，登上舞台，这是故事开始。（32）

戏班主在（戏剧）表演中介绍表演时，演员登上舞台，这是特殊表演。（33）

戏班主叙述某事时，演员趁机登上舞台，这是进入，它以动作为基础。（34）

剧作家应在引言的任一分支中，巧妙地运用双关语，使演员顺利进入舞台，并不与剧情发生冲突。（35）

智者因此知晓有着种种基础的引言。前边已经讲过街道剧和笑剧的特征。（36）

这些是我讲述的雄辩风格的四个分支。我将讲述崇高风格的规则及其特征。（37）

充满真情的品性，运用规则和诗律，充满欢乐，抑制痛苦，这是所谓的崇高风格。（38）

崇高风格包括语言与形体表演，语言和行为饱含强烈的力度。（39）

崇高风格表达英勇味、奇异味和暴戾味，也表达少量的悲悯味、艳情味，主角多为傲慢的男性，互相攻击。（40）

懂得戏剧原理的人知道，崇高风格有四个分支：挑战（utthāpaka）、转变（parivartaka）、交谈（samlāpaka）、破裂（samghāta）。（41）

站起来准备挑战，说道："我已准备挑战，请显示你的力量吧！"这是挑战。（42）

出于某种需要，放弃已开始着手之事，转而从事其他的活动，这是转变。（43）

无论是否出于侮辱（的意图），对话中含有各种嘲讽的意味，这是交谈。（44）

① 《舞论》第20章指出："以自己不太清楚运用意图的词语，解释含义深邃的词，这叫乱解。以具有共同特性（samāveśa）的概念，说明另一个对象，戏剧家称之为共性。"（XX：117-118）乱解和共性都是街道剧的分支之一。因此，此处的相关叙述十分费解。

由于友情或利益的考量，或由于天意，或由于自己的过失，导致同盟的破裂，智者称之为破裂。（45）

这些是我讲过的四种崇高风格。我将说明艳美风格的基本特征。（46）

女角妆饰优美，特别动人，歌舞繁复，表达主题为男欢女爱的相关情节，这是艳美风格。（47）

爱（narma）、爱的萌芽（narmasphurja）、爱的展示（narmasphoṭa）、爱的隐匿（narmagarbha），这些是艳美风格的四个分支。（48）

爱由许多引人发笑的话语构成，它分为三种：以艳情味为基础，以单纯的笑声为主，剔除英勇味。（49）

带有分离艳情味的爱以妒忌、愤怒、嘲讽的语言、自我谴责的表演为主。（50）

初次相会时，语言和服饰激发爱意，但以恐惧收尾，这是爱的萌芽。（51）

逐渐地展示各种感情，而非一览无余地呈现所有的味，这是爱的展示。（52）

男主角具有智慧、俊美身形、财富等优点，出于某种情势，进行伪装表演，这称为爱的隐匿。（53）

这些是我讲过的四种艳美风格。我将说明充满傲慢意味的刚烈风格。（54）

主要包含刚毅勇猛的品质，包含许多欺诈、虚假的不实之辞，这是刚烈风格。（55）

跌倒、跳起、跨越、砍杀、幻术、魔术、各种搏斗，这些都是刚烈风格的典型（pusta）表演。（56）

刚烈风格包括简洁（samkṣiptaka）、混乱（avapāta）、情节发生（vastūtthāpana）和冲突（sampheṭa）四个分支。（57）

表演与主题相关的技艺，多用与主题相关的道具、绘画与妆饰，情节与表达对象紧凑，这是所谓的简洁。（58）

产生恐惧与欢乐、逃跑、惊慌、饶舌多语、迅速进入与退出，这就构成混乱。（59）

无论是否惊慌奔逃，动作都包含所有的味，这叫情节的发生。（60）

充满激情骚动，多含战斗、欺诈、破裂和诸多武器撞击的情节，这叫冲突。（61）

智者应思考戏剧中运用的这些风格。请听我说明它们在味中的运用。（62）

艳美风格用于艳情味和滑稽味，崇高风格用于英勇味和奇异味，刚烈风格用于恐惧味、厌恶味和暴戾味，雄辩风格用于悲悯味和奇异味。（63-64）

我已讲述源自语言、形体和真情的戏剧表演，它们均以展现风格告终。接下来讲述妆饰表演和道具制作。（65）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《风格论》的第二十二章。

第二十三章 妆饰表演[①]

诸位婆罗门啊！我将依次讲述妆饰表演（āhāryābhinaya），整个戏剧表演以此为基础。（1）[②]

所谓妆饰表演是指有关化装与舞台服装等的规则。期望戏剧表演取得成功的人须得高度重视它。（2）

戏剧演员在各种状态下的本性首先通过妆饰得以表现，然后通过形体动作等轻松地完成表演。（3）

妆饰包括四类：模型（pusta）、服饰（alaṅkāra）、化装（aṅgaracanā）和活物（sañjīva）。（4）

模型分为三种，形式多样。三种模型是：粘合模型（sandhima）、虚构模型（vyājima）和活动模型（ceṣṭima）。（5）[③]

智者以竹席、布料和兽皮等制作所谓的粘合模型，它用于戏剧中。（6）

那些用机关（yantra）制作的称为虚构模型，而那些可以移动的被称为活动模型。（7）

山岳、车辆、天宫、盾牌、盔甲、旗帜和象，这些被用于戏剧表演的物体，被称为道具（pusta）。（8）

服饰是指花环（mālya）、装饰品（ābharaṇa）和服装（vāsas），它们以各种方式装饰人体的不同部位。（9）

---

① 高斯认为本章第 92 颂前半颂、116 后半颂至 117 前半颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

② 新护认为，妆饰如同一面墙壁，上面可描绘戏剧表演的画幅。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1042。

③ 新护认为有茎秆的蔓藤植物等缠绕形成粘合模型，木偶等由线绳等操作的模型是虚构模型，而活动模型覆盖着脂胶和蜂蜡等。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1044。

花环（mālya）有五种：圆圈型（veṣṭita）、伸展型（vitata）、集束型（saṅghātya）、编织型（granthima）和悬垂型（pralambita）。（10）①

装饰品（ābharaṇa）有四种：嵌体型（āvedhya）、绑扎型（bandhanīya）、穿戴型（prakṣepya）和佩戴型（āropya）。（11）

其中，嵌体型装饰品指装饰耳朵的耳环（kuṇḍala）等。绑扎型以腰带（śroṇisūtra）和盎揭多（aṅgada）等为代表。（12）

穿戴型装饰品指脚镯（nūpura）和所穿的衣服。佩戴型装饰品指金项链（hemasūtra）和各种项链（hārā）。（13）

根据男女角色各自所在地域和种姓，我将介绍其各种饰品的差异。（14）

顶珠（cūḍamaṇi）和头冠（mukuṭa）叫做头饰（bhūṣaṇa）。耳环（kuṇḍala）、耳坠（mocaka）和耳钉（kila）是耳饰（karṇābharaṇa）。（15）

珠串（muktāvalī）、蛇形线（harṣaka）和金线（sūtra）是颈饰（kaṇṭhabhūṣaṇa）。金镯（kaṭaka）和指印（aṅguliyamudrā）是指饰（aṅgulivibhūṣaṇa）。（16）

臂钏（hastavī）和臂环（valaya）是臂饰（bāhunālīvibhūṣaṇa）。腕环（rucika）和腕带（cūlikā）是腕饰（maṇibandhavibhūṣaṇa）。（17）

肘钏（keyūra）和肘环（aṅgada）是肘饰（kūrparoparibhūṣaṇa）。三珠弦（trisara）和项链（hārā）是胸饰（vakṣovibhūṣaṇa）。（18）②

垂链（vyalambimauktikahārā）和花环（mālya）等是全身的装饰（dehabhūṣaṇa），腰带（talaka）和金带（sūtraka）是腰饰（kaṭivibhūṣaṇa）。（19）

以上便是天神和国王们（在戏剧表演中）使用的各种装饰品。接下来我将介绍女主角们的装饰品。（20）

顶髻（śikhāpāśa）、蛇形饰（śikhāvyāla）、叶饰（piṇḍipatra）、顶珠（cūḍāmaṇi）、鳄鱼坠（makarikā）、牛眼（gavākṣika）装饰的珍珠串

---

① 新护认为，圆圈型由草本植物缠绕而成，或由几个花环一起构成，伸展型由几个花环紧密相连而成，集束型由许多花朵扎成，编织型则打了一些结。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.1045-1046。

② 新护认为，耳坠挂在耳垂中间的孔中，耳钉挂在耳垂上部的孔中，三珠弦由三条珍珠链组成。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1047。

（muktājāla）及辫饰（śirṣajāla），这些是各种头饰。（21）

坠饰（kuṇḍaka）、孔雀羽饰（śikhipatra）①、绳扎莲花辫（veṇiguccha），这些额头饰物（lalāṭatilaka）用各种技艺制成，眉毛处有大量仿花图案。（22-23）②

小耳环（karṇikā）、耳环（karṇavalaya）、叶形耳环（patrakarṇikā）、耳印（karṇamudrā）、耳钉（karṇotkīla）、各种奇妙的象牙宝饰（dantapatra）、耳坠（karṇapūra），这些便是装扮双耳的耳饰。（24-25）

吉祥志（tilaka）和彩绘线条（patralekhā）是面饰（gaṇḍavibhūṣaṇa），三珠蔓（triveṇi）是胸饰（vakṣovibhūṣaṇa）。（26）

双眼和嘴唇以眼膏或颜料涂抹，牙齿也染上各种色彩，其中有四颗牙被涂成白色。（27）

另外一些颜料使牙齿格外艳丽，纯朴的少女们牙似光洁的珍珠，笑起来美丽灿烂。（28）

涂上红莲花萼后，牙齿格外迷人。涂上深红色后，嘴唇即成为红莲花萼。女子挑眉斜视，优美可爱。（29）

珠串（muktāvalī）、蛇形珠串（vyālapaṅkti）、花簇（mañjarī）、珍珠链（ratnamālikā）、宝链（ratnāvalī）、金线（sūtra），这些是颈饰（kaṇṭhavibhūṣaṇa）。（30）

颈饰可以是两条、三条、四条项链，也可以是锁形链（śṛṅkhalikā）。（31）

以各种技艺制成的项链便是胸饰。许多珠宝交织一处，这是背饰（pṛṣṭhavibhūṣaṇa）。（32）

盎揭多（aṅgada）和伐罗耶（valaya）是肩饰（bāhumūlavibhūṣaṇa）。卡俱罗迦（kharjūraka）、乌耆提迦（ucchitika）是臂饰（bāhunālīvibhūṣaṇa）。（33）

迦罗毗（kalāpi）、盖达迦（kaṭaka）、商揭（śaṅkha）、手贝（hastapatra）、前饰（pūraka）和手印（mudrāṅguliyaka）是指饰。（34）

珍珠带（kāñcī）、带子（talaka）、饰带（mekhalā）、腰带（raśanā）和束

---

① 新护认为，蛇形饰是一种扎于发间的蛇形针或饰物，孔雀羽饰指镶有不同颜色的宝石的孔雀羽毛状额饰。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1048。

② 依据另一种梵文本，此二颂的句子顺序在翻译时进行了相应调整。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1047。

带（kalāpa）都是腰饰（śroṇīvibhūṣaṇa）。（35）

珍珠带只有一条，饰带由八条组成，腰带有16条型，束带有25条型。（36）

天女和王后所用的珍珠项链（muktāhārā）有32条型、64条型、108条型等几种。（37）

脚镯（nūpura）、响铃（kiṅkiṇīka）、铃铎（ghaṇṭikājāla）、脚环（kaṭaka）是足踝饰（gulphoparivibhūṣaṇa）。（38）

足贝（pādapatra）是胫饰，趾环是趾饰，大脚趾上的吉祥志是脚饰。（39）

（脚上涂的）红颜色会显示不同的图案，产生无忧树花的天然色彩。（40）

这些便是从头到脚趾扮靓女人的饰品。应该按照情、味和具体情境（在人体的不同部位）运用装饰。（41）

智者按照经典、相关标准、身体的情况和工巧天的实践，运用人体装饰。（42）

不能因为人可自由支配黄金、珍珠和珠宝，便太过随意地装饰人体。（43）

按照一定的比例，在不同的部位以珍宝进行装饰，这使人体增添魅力。（44）

不应在戏剧表演中大量使用装饰品，因其使演员产生疲劳，致其行动不便。（45）

携带沉重的装饰品（进行表演），就无法施展自如。负载太过沉重，（演员就会）出现流汗、昏厥的现象。（46）

在制作装饰品时，不宜运用纯金。利用大量树脂（jaṭu）和少量珠宝制作的装饰品，不会使演员感到疲劳。（47）

可以随意地规定天神们的装饰品的相关制作方法，但就凡人的装饰品而言，须得慎重制作。（48）

扮演天界女子的演员，根据不同情况为其制作装饰品，以体现其各自饰演的角色的差异。（49）

妖精（vidyādharī，持名女）、药叉女、天女、蛇女、仙人和天神的女儿们，依据各自的服饰进行区分。（50）

魔女（siddhayoṣitā）、女乐师、罗刹女、阿修罗女、天国男女及凡间男女，皆运用各自的服饰进行区分。（51）

妖精的头发束为顶髻，佩戴着许多珠宝，所穿衣服颜色素净。（52）

药叉女与天女均以宝石为装饰，她们的服装相同，但只有药叉女头束顶髻。（53）

与女神一样，蛇神女也以许多珍珠宝石为饰，但她们独有蛇冠（phaṇa）。（54）

仙人的女儿头上只束一个发髻（veṇīdhara），不佩戴太多的装饰品。（55）

魔女大多以珍珠和翡翠（marakata）为饰，身穿黄色衣服。（56）

女乐师主要以红宝石为饰，手持维那琴，身穿藏红衣。（57）

罗刹女以青玉（indranīla）为饰，长有白色獠牙，身穿黑衣。（58）

天女以琉璃和宝珠为饰，她们穿的衣服如同鹦鹉的尾巴（绿衣）。（59）

神猴女以黄玉（赤琥珀）和宝石为饰，偶尔也以琉璃珠为饰，身穿青衣（蓝衣）。（60）

天国女子们在艳情欢爱时也身穿青衣，但在其他特殊场合，她们身穿素净的衣裳。（61）

不过，凡间女子须得依据各自的不同地域选择服装和饰物。请仔细倾听！（62）

阿槃底女子头发卷曲，高德女子也大多头发卷曲，并束顶髻和梳发辫。（63）

阿毗罗女子梳两个辫子，头部缠有发带，衣服多为青蓝色。（64）

东北部女子顶髻高耸，穿衣时，头发遮住身体。（65）

南方的女子前额上有卷发（āvarta）、彩绘（ullekhya）和象足（kumbhīpadaka）。（66）

其他女子的服装、饰物和剃发（kṣurakarma）等，按其出生的地域及身份（种姓）进行处理。（67）

衣服穿戴的地方不合适，不会产生魅力。倘把腰带束在胸部，由此会闹笑话。（68）

女子的爱人身在远方或本人遭受厄运，其衣裳肮脏，头上只梳一个发辫。（69）

与恋人天各一方的女子，穿的是素净的衣裳，不佩戴太多的装饰品，也不梳妆打扮。（70）

以上便是女角依据不同地域和情形而穿的服饰。接下来我将讲述男角的服装。（71）

在此，戏剧演员们须得首先化妆，然后才能按照不同地域穿戴服装。（72）

白色、蓝色、黄色和红色是四种原色（svabhāvajāvarṇa）。[①]（73）

此外，还有搭配混合产生的一些间色（sanyogajā）和复色（upavarṇa）。我将讲述演员们如何运用它们。（74）

白色与蓝色混合呈鸭色（kāraṇḍava，淡蓝色），白色与黄色混合呈淡黄色（pāṇḍu）。（75）

白色与红色混合而成的叫红莲色（padmavarṇa，粉红色），黄色与蓝色混合产生所谓的草色（harita，绿色）。（76）

蓝色与红色混合产生所谓的暗红色（kaśāya，藏红色），红色与黄色混合产生所谓的橙色（gaura）。（77）

这些便是间色，此外还有三到四种颜色混合而成的其他许多复色。（78）

（在各种颜色的具体混合中），强色（balavarṇa）与弱色（durbalavarṇa）的比例为一比二。关于蓝色的搭配方法将在下边解说。（79）

蓝色与其他颜色混合搭配的比例为一比四，因为在所有颜色中，蓝色以强烈著称。（80）

知晓如何混合搭配各种颜色的规则后，便可以为不同（演员）的身体涂抹色彩（油彩）。（81）

（演员的）身体被涂上了色彩，变换了自己的服饰，这是戏剧法，它以角色本性为基础。（82）

利用色彩和服饰隐藏了自己身体的肤色后，演员便扮起别人的形貌，表现别人的本性。（83）

正如某人抛弃了自己的本性（svabhāva），代之以众生（bhūta）中别人身体的性情（bhāva），它以色彩和服饰为掩护，表演与所穿服饰相关的人的情态

① 关于《舞论》提到的四原色、次色、间色及颜色在戏剧化妆、各种道具中的运用等的分析，参阅 Sadananda Das, Ernst Furlinger, eds. *Sāmarasya: Studies in Indian Arts, Philosophy, and Interreligious Dialogue-in Honour of Bettina Baumer,* New Delhi: D.K. Printworld, Ltd., 2005, pp.245-273。值得注意的是，《画经》（XL:16-17）论及白、黄、红、蓝、黑五种原色（mūlaraṅga）。

（parabhāva）。（84-85）

天神、檀那婆、乾达婆、药叉、罗刹和蛇都叫做生物（prāṇin），因为他们在戏中是有生命的。（86）

山岳、人为建造的宫殿、盾牌、盔甲、旗帜和各式武器，叫做无生物（aprāṇin）。（87）

不过，根据戏剧法，在理由充足的前提下，上述事物可以借助服装和语言，以人的形象（进行表演）。（88）

知晓了化妆涂彩的方法和年龄特征后，应该依据演员的地域、种姓、年龄进行化妆。（89）

天神、药叉、天女（的面部和肢体）应涂为橙色，楼陀罗、太阳神（arka）、梵天和室健陀为金色。（90）

月神（soma）、木星（bṛhaspati）、因陀罗（śakra）、海神（varuṇa）、恒星群（tārakāgaṇa）、海洋、喜马拉雅山和恒河应涂为白色。（91）

火星（aṅgāraka）应涂为红色，佛陀（Buddha）与火神（hutāśana）为黄色，那罗延、那罗（Nara）与伐苏吉（蛇王）为黑色。（92）

恶魔、檀那婆、罗刹、密迹天、山、鬼怪和天空为黑色。（93）

药叉、乾达婆、精灵、蛇神、妖精、先祖和猿猴为各种颜色。（94）

精通戏剧真谛（nāṭyatattva）者，应将住在六大洲的人涂为金色。（95）

在瞻部洲（Jambudvīpa）住着各种肤色的人，除了北部的俱庐族人外，他们也都应为金色。（96）

智者应将妙马国（Bhadrāśva）居民涂为白色，计都摩罗国（Ketumāla）的居民为蓝色，其他各国的人为橙色。（97）

精灵应为各种颜色。他们是面目古怪的侏儒，其面容如同野猪、羊、水牛和鹿等。（98）

接下来请听我讲述婆罗多国居民的不同颜色。国王应为粉红色、深黑色或橙色。（99）

智者将幸福的凡人涂为橙色，作恶多端者、鬼魅附体者、病人、苦行者、苦力或低种姓者应为棕黑色（asīta）。仙人总是枣红色（badara），修炼苦行的仙人常被智者描为棕黑色。（100-101）

出于某种缘故或个人意趣，可以按照人们的地域、种姓或年龄为其涂抹各种色彩。（102）

化妆的行家应先了解人物角色的地域、行为、种姓、居住的地区，再为其化妆涂彩。（103）

猎人、野蛮人（barbara）、安德拉人，达罗毗荼人、迦尸人、憍萨罗人、布邻陀人、南方人大多为棕黑色。（104）

北方的释迦人、耶伐那人、帕拉维人和巴尔赫人主要为橙色。（105）

般遮罗人、修罗塞纳人、奥达罗人、摩揭陀人、盎迦人、梵迦人和羯陵伽人主要为黑色。（106）

婆罗门和刹帝利应为橙色，而吠舍和首陀罗应为黑色（紫黑色）。（107）

如此这般地为演员面部和肢体到处化妆涂彩后，还应根据其居住地域、职业和宗教修行（krīya）配备胡须（śmaśru）。（108）

根据各种情况，演员的胡须分为四种：白净的（śuddha）、黑色的（śyāma）、漂亮的（vicitra）和茂密的（romaśa）。（109）

苦行者、大臣、家庭祭司、清心寡欲者和举行净化仪式者，其胡须应为白净。（110）

圣者（siddha）、妖精、国王、王子、宫廷侍从、风流人士、沉醉于青春岁月者，扮演这些人的戏剧演员佩戴漂亮的胡须。（111-112）

不恪守誓言而遭致痛苦者、修炼苦行者、遭遇灾难者，他们应佩戴黑色胡须。（113）

仙人、苦行者、恪守誓言者和心怀敌意者，他们应佩戴茂密的胡须。（114）

以上便是戏剧表演中应运用各种胡须的规则。接下来我将讲述适合不同场景的服装。（115）

来自集市的衣服分为许多种，主要是素色（śuddha）、红色（rakta）和花色（vicitraka）三种。（116）[1]

衣服分为素净、花色（半脏）和暗色（malina，不洁）三种。我将讲述演员们使用它们的方法。（117）

① 此一颂疑为后人传抄中窜人的文字，因其与下一颂文字似乎矛盾。

祭拜天神、举行吉祥仪式、守戒、与星座相合的时候（tithinakṣatrayoga，朔望月）、结婚仪式、履行宗教仪式时，从事这些活动的男男女女，身穿素净的服装。（118-119）

天神、檀那婆、药叉、乾达婆、蛇、罗刹、国王和粗俗者（karkaśa）应穿花色（半脏）的服装。（120）

老年婆罗门、商主、家庭祭司、商人、内侍、苦行者、（从事自己本行以外职业的）婆罗门、刹帝利和吠舍等，在传说剧（戏剧）表演中身穿素净的服装。（121-122）

疯子、醉汉、旅行者和落难之人应身穿暗灰色服装（脏衣裳）。（123）

精通戏剧真谛（戏剧理论）的智者将素色、红色和花色上衣分配给身穿素色、花色服装进行表演的人，将暗色（黑色）服装分配给表演低贱角色的人。（124-125）

仙人、耆那教徒（nirgrantha）、佛教徒、苦行者和湿婆派信徒，应按其各自教规（vṛtta）和世人所遵循的习俗分配服装。（126）

苦行者应穿树皮衣（cīra）、树皮（valkala）和兽皮。游方僧、仙人和佛教徒应穿袈裟（kāśāya）。（127）[1]

湿婆派教徒应穿各种花色的服装，低种姓者所穿服装应适合其从事的职业。（128）

守护后宫的侍卫们应配有带盔甲的暗红色服装。处于特殊情况的女角也照此穿上暗红色服装。（129）

勇士应有适合作战的服装，配有各种武器、铠甲、固定的箭袋和弓。（130）

国王常穿花色的服装，只是在因遇到某些星相而举行吉祥祈福仪式时，才会穿素净的服装。（131）

以上便是上、中、下三个等级的男角、主角的穿衣规则，它依据其各自的地域、年龄、种姓而定。（132）

以上便是戏剧表演中运用服装的规则，它们依据角色的不同情况及表演内

① 新护认为，树皮衣为厚重的树皮做成，树皮指轻软的桦树皮等，兽皮指鹿、羚羊等的皮。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, pp.1066-1067。

容的吉祥与否而定。（133）

同样，根据角色地域、种姓、年龄，戏剧中也应为男女演员配备各种头冠（pratiśira）。（134）

天神和国王们的头冠包括侧冠（pārśvāgata）、额冠（mastaki）和顶冠（kirīṭi）三种。天神、乾达婆、药叉、蛇、罗刹应戴各种侧冠。（135-136）

上等天神戴顶冠，中等天神戴额冠（mauli），而平庸天神应戴侧冠。（137）

智者认为，饰演国王的演员应戴额冠，饰演妖精、圣者和天国艺人（cāraṇa，天使）的演员应戴束发冠（granthimakeśamukuṭa）。（138-139）

罗刹、檀那婆、恶魔应有黄褐色的头发和眼睛，其胡须和头冠也为黄色（hari）。身份高贵的人应戴侧冠。（140）

为什么要为戏剧中的天界人士和世俗国王配备头冠呢？根据吠陀圣典的有关规则，在举行吉祥的祭祀仪式时，人们须得理发。为了遮住理过的头和变短了的头发，为其准备了头冠。（141-142）

大臣、侍卫、商主和家庭祭司们的头冠应缠有一条布（戴头巾）。（143）

将领和太子应戴小头冠（ardhamukuṭa），宰相等朝内重臣也戴小头冠。（144）

鬼怪、醉汉、精灵、崇拜者（sādhaka，苦修者）、苦行者、未恪守誓言者须蓄长发。（145）

佛教徒、博学的婆罗门、耆那教徒、游方僧和正准备祭祀的人，为了举行祭祀仪式，须得剃为秃头（muṇḍa）。（146）

遵照其他各派的教规，湿婆派信徒等要么秃头，要么蓄卷发，要么蓄长发。（147）

无赖、夜行盗贼和风流人士（śṛṅgārin）须在头上蓄卷发。（148）

儿童须以三簇头发为装饰，而仙人（muni）则在头上戴一顶束发冠（jaṭāmukuṭa）。（149）

仆人头上要么留三簇头发，要么剃光头。丑角要么剃光头，要么配以乌鸦

爪子状发型（kākapada）①。（150）

其他各类角色的头部（装饰），须由其所在地域、种姓等各种不同情况而定。（151）

睿智地区分了以上种种有关装饰品、色彩、服装、花环等方面的运用规则后，人们便可在戏剧表演中模仿具体情境。（152-153）

凡间男女的情境如此表演。天界众神的所有感情应与凡人相似。（154）

演员们不能表演天神们不眨眼的情形，因为在世间，情与味（的表演）以眼神为基础。（155）

以眼神为基础而产生的意义须由随后的形体表演呈现，因此，须得了解与各种角色本性相关的化妆。（156）

我将讲述所谓“活物”的特征。进入舞台的动物便叫活物，它包括四足、两足和无足动物。（157）

蛇为无足动物，鸟类和人为两足动物，而家畜和林中野兽为四足动物。（158）

在戏中表演战斗、争吵和围城时，智者也让动物们使用各种武器。（159）

行家以合适的尺码制作各种武器（āyudha，法器）。现在我讲述它们以及与此相关的制作标准。（160）

投枪（bhiṇḍi）长为十二多罗（tāla），长枪（kunta）为十多罗，飞弩（śātaghnī）②、股叉（śūla）、长矛（tomara）和刀（śakti）为八多罗。（161）

弓（dhanus）为八多罗，拉开弦后的宽度为两腕尺。箭（śara）、棒（gadā）和金刚杵（vajra）长四多罗。（162）

剑（asi）长四十指（aṅgula），圆盾（cakra，盾牌）直径为十二指，投枪（prāsa）长六指。（163）③

利剑（paṭṭisa）的长度与飞镖相同，棍杖（daṇḍa）长二十指，短剑

① 新护认为，这是修剪后只留少许短发的发型。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1071。

② 印度 17 世纪出现的一部《箭术论》提到此种武器，认为这种可直译为“百杀”的飞弩或弹射装置须置于城堡的入口处。参见 Hema Govindarajan, *The Nāṭyaśāstra and Bharata Nāṭya* , New Delhi: Harman Publishing House, First Edition, 1992, p.21。

③ 多罗指大拇指到中指的距离，两腕尺约八十厘米，指（aṅgula）约等于腕尺的二十四分之一。

（kampaṇa）的长度同为二十指。（164）

铠甲的宽是十六指，长两腕尺，带有铃铛，附有宽十六指的毛刺。智者应制作宽为三十指的旗手盾牌（kheṭaka）。（165-166）

因陀罗旗（jarjara）、旗杆、头冠、华盖、铠甲、幡幢（dhvaja）、水瓶以及其他许多世间男子使用的器物，都只是戏剧表演中运用的道具（upakaraṇa）而已。（167-168）

演员如运用上述道具，须思考它们的特性。现在我将讲述因陀罗旗和旗杆的特征。（169）①

长于洁白的土地，发芽于弗沙星日（puṣyanakṣatra，鬼星日），这种树适合制作伟大的因陀罗的旗帜，工巧天已提到这一特点。（170）

木匠可将这些树中的任意一棵制成因陀罗旗，或将这些树的新枝制成因陀罗旗。但是，唯有竹子最适合制作因陀罗旗。我将讲述竹子的特点。（171）

长于洁白的土地，发芽于弗沙星日，这种用来制作因陀罗旗的竹子须严格按照仪轨采集。（172）

这种竹子的关节不宜太过粗大，无枝桠，也未遭虫子啃噬。这种竹子的长度为一百零八指，有五段和四个关节（granthi），腰围（周长）只有一多罗。这种竹子各段未遭虫咬，它也未因与其他竹子发生摩擦而受损。（173-174）

先用蜂蜡、黄油涂抹竹子，再按一定方法，利用花环、香向其献祭，然后便可拿它制旗。（175）

按传统习俗向伟大的因陀罗旗献祭的仪轨和程序，也适用于向制旗的神圣竹子献祭。（176）

竹子的每一段有长有短，但只有每段顶端呈圆环状的方为圣竹。（177）

我讲述了与因陀罗旗相关的仪轨。接下来，我讲述旗杆的特征。（178）

旗杆常以劫彼陀树、吉祥果树（vilva）或竹子制成。它呈曲形，有三个拐曲部位，品相极佳。（179）②

① 新护认为，演员们须依据对原物尺寸规模的了解而设计道具，如设计剑时须想到金属剑的形状。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1074。

② kapittha（劫彼陀树）的学名是 Feronia Elephantum（又名象橘，香橙树之一，木苹果，湿婆果），vilva（吉祥果树）也作 bilva，其学名是 Aegle marmelos（印度枸桔，木橘）。

未遭虫咬，未受疾患，茎秆苗条，枝条柔嫩，这种竹子（适合用来做）旗杆。（180）

谁制作的因陀罗旗和旗杆不具备上述品质，他必然严重受损。（181）

同样，应重视以种种方法制作头冠的模型①。模型的尺码要么按照演员自己的标准而定，要么确定为三十二指。（182）②

制作模型时，应以布条将吉祥树脂涂在表面上。用吉祥树脂厚厚涂过的布条罩住模型后，再以灰土或谷糠（tuṣa）混合的熟透的吉祥树脂或其他膏浆制作头冠。（183-184）

用涂抹了吉祥树脂的布条制作（模型）头冠时，不可涂得太厚、太薄或太过软滑。（185）

待（模型）头冠以风和阳光吹干、晒干后，智者按照常用的方法，以锐器将其分为两半，然后在头冠上切口。（186-187）

按演员身体的标准开在额头的切面，长六指，切面两端各有半指宽的洞眼。（188）

在面颊切开的截面长三指，两端各有宽为四分之一指的洞眼。面颊靠近耳根的切面，长五指。（189）

耳朵和嘴巴的切面长约三指，后颈的两处切面长十二指。这是我们讲述的有关头冠模型切面的规则。（190）

遵循上述规则，种种头冠得以制成，它们的上面镶嵌着各式珠宝，装饰一新。（191）

在戏剧表演中，应根据不同角色的性质，选用不同的道具。（192）

依据世上活动的物体与静物制作而成的工巧艺术品（śilpa），叫做道具。（193）

欲制作戏中道具，须得向相关艺人请教。舍此，制作道具别无他法。（194）

能够制作艺术品的艺人，能按尺码和形状设计道具。（195）

① 依据《舞论》的另一种梵文本，此处表示模型或日框架的并非 paṭī，而是 ghaṭī 一词。现据上下文的意思采用后一词。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1076。

② 此颂及后边的 188 至 191、208 至 211 等颂意思不详，几种英译文出入很大，因此属于试译。

以大量的铁制作的大型道具并不为戏剧表演所用。为何？因为它使人不堪重负。（196）

世界上生活着形貌体态各异的生物，关于这些（表演）对象的形态模仿的结晶，就是戏剧表演中运用的道具。（197）

宫殿、房屋、车辆和各种武器，都不能按其现实形态制成戏剧表演所需的道具。（198）

某些道具体现了世间法，另一些道具体现了戏剧法。按照（表演）对象本来面貌（svabhāva）制作道具，叫做世间法；制作道具时，对（表演）对象的本来面貌进行变异（vibhāva），则叫戏剧法。（199）

制作道具的内行不用铁（āyasa）和石头（nagasāra）制作戏中所需道具，因为铁石沉重，会使人疲惫不堪。（200）

应该利用树脂、木柴、兽皮、布料、坚果外壳、竹子和花叶等制作戏剧道具，因其在表演中能轻松运用。（201）

铠甲、盾牌、旗帜、山岳、宫殿、山峰、马匹、大象、车乘、天车、房屋，这些先用竹条及花叶编织而成，这些模型须与其各自原型相似，然后再以色彩美妙的布料覆盖其上，使二者形貌契合。（202-203）

如果布料不能有效地派上用场，可用棕榈叶（tālīya）或竹条代替细软的布料。（204）

同样，可用草、竹子、花、叶、树脂、坚果外壳等制作各种武器（道具）。（205）

与原型相似的脚、头、手和皮肤的道具，可以草、竹条和坚果外壳制成。（206）

如要仿制这些事物的形状，可用各种形式的泥土（mṛṇmaya）达到相似的效果。（207）

坚果外壳、布料、蜂蜡以及紫色云母片（lākṣayābhrādala）等，可用来制作各种山岳、盾牌、铠甲和旗帜（的道具）。（208）

生于不同地方的花果以及各种贵重器皿的道具，可用紫色云母片来加工。同样，坚果外壳、布料、蜂蜡和薄铜片也可用来制作道具。（209-210）

青蓝色的云片和染过其他颜色的云片，适合用来装饰宝石，但须以薄铜片

为基础。（211）

我在前边讲过的那些花样繁多的神圣头冠，可用闪闪发光的云片制作，使之看上去如宝石般璀璨夺目。（212）

这些道具的制作方法，在经论中并未详述。人们必须遵从上师智慧，用心思索，排除疑惑。（213）

这便是我为后人制作戏剧道具所设计的规则。为何如此？因为将来的演员们在表演中会遇到气力不济的情形。（214）

凡人不能运用金制的道具进行表演，因此不应用黄金或宝石来制作作为装饰品的头冠。（215）

因为在表演战斗、击打、舞蹈或运用眼神等场面中，太多的道具会使演员产生汗流浃背乃至昏迷过去的后果。（216）

苦于大量出汗、疲劳不堪和不省人事等情况，演员的表演也随之失败。有时甚至还会在勉为其难的表演中，发生演员死亡的情况。（217）

因此，装饰品（道具）必须以薄铜片、染色的云片、坚果外壳、蜂蜡等制作。（218）

遵循世间通行方法，发挥智慧力量，智者能正确地制作戏剧道具。（219）

在舞台上，演员不能用武器刺戳、劈砍，于是，他可运用武器表演一些象征性动作。（220）

或许，演员们可运用瑜伽秘术（yogaśikṣā）或咒术幻力（vidyāmāyā），在舞台中央运用武器进行表演。（221）

以上便是各种武器和装饰品的（表演）规则。我没有论述的那些规则，均可从现实中获得启迪。（222）

以上便是我所讲述的妆饰表演的全部内容。接下来讲述综合表演。（223）

以上为婆罗多《舞论》中名为《妆饰表演》的第二十三章。

第二十四章　综合表演①

所谓综合表演（sāmānyābhinaya）来自语言、形体和真情。必须高度重视真情表演，因为戏剧表演以此为基础。（1）

真情丰富的表演可谓优秀，真情不多不少的表演可谓平平，真情缺乏的表演可谓低劣。（2）

真情并不明显，但它在适当场合通过与味相应的汗毛竖起、流泪等表现，成为情的依托。（3）

戏剧行家们应该知道，美（alaṅkāra）是情味的基础，它充分体现在青年女性身上，产生于女子（女主角）的脸庞和形体的动作变化。（4）

首先是肢体产生的三种美，此外是天性产生的十种美，还有自发产生的七种美。它们被称为情味的依托。（5）

真情是身体的本质，而感情来自真情，激情来自感情，欲情来自激情。（6）

感情、激情与欲情相互联系，它们是真情的不同种类，是身体的本质特征。（7）

① 本章标题 sāmānyābhinaya 也可结合内容与字面含义，译为“复合表演”“普通表演”“一般表演”“整体表演”或“总体表演”等。高斯译本译为 harmonious representation，集体合译本译为 basic representation，温尼本译为 generic representation。高斯认为，新护对综合表演的解释缺乏说服力。高斯结合本章第 72 颂对“综合表演”的定义指出，这一概念表示四种戏剧表演的协调运用（harmonious use），它与后边第 26 章论及的某些对象、概念的特殊表演有别。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.442。后文第二十六章提出“复杂表演”或曰“特殊表演”的说法。婆罗多在语言、形体、真情和妆饰四种表演方式之外，还提及综合表演、复杂表演（特殊表演）两种，这使其戏剧表演的种类达到六种之多。这一分类得到了后世某些诗学家的认可。例如，波阇在《辩才女神的颈饰》中指出：“戏剧表演（abhinaya）包括形体表演、语言表演、真情表演、妆饰表演、综合表演和特殊表演六种。”（II.155）参见 Bhoja, *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa,* Vol. 1, ed. and tr. by Sundari Siddhartha, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p.354。

通过语言、肢体和面部表情，通过真情与表演，诗人（剧作家）心灵深处的情感得以呈现，这叫感情（bhāva）。（8）

带有强烈感情的真情在女性身上得到表现。感情应视为不同阶段的真情的展示。（9）

激情（hāva）产生于眼睛、眉毛的复杂变化和脖颈的动作，展示艳情味。（10）

以艳情味为基础，以优美欢快的表演为特色，智者将其称为欲情（helā）。（11）

应该明白，女子的天性产生十种美：游戏、娇态、淡妆、慌乱、兴奋、怀恋、佯怒、冷淡、妩媚和羞怯。诸位婆罗门啊！请听我讲述它们的特征。（12-13）

通过语言、肢体和装饰，甜蜜亲昵、爱意浓浓地模仿恋人的神态动作，行家们称之为游戏（līlā）。（14）

立姿、坐姿和行姿以及手、眉毛和眼睛产生的相关神态特征，就是娇态（vilāsa）。（15）

随意用花环、衣服、首饰和香脂略加打扮，便产生极为绚丽的效果，这是淡妆（vicchitti）。（16）

出于陶醉、激情和欣喜，言语、肢体动作、妆饰或真情等出现了种种反常现象，这是慌乱（vibhrama）。（17）

极度亢奋，导致微笑、哭泣、大笑、惧怕、愤恨、痴呆、痛苦和倦怠等神态混乱不堪地同时出现，这是兴奋（kilakiñcita）。（18）

由于模仿恋人的各种神态动作，展示了艳情味（tadbhāva），一旦提到恋人，就想念他，这是怀恋（moṭṭāyita）。（19）

恋人一接触其头发、胸脯和嘴唇等，她就极度亢奋、神魂颠倒。即使心中快乐，她也假装不悦，这是佯怒（kuṭṭamita）。（20）

获得恋人的感情，但出于自尊和高傲的缘故，女子对恋人虚与委蛇，这是所谓的冷淡（bibboka）。（21）

女子运用手、足、肢体以及眉毛、眼睛和嘴唇所表演的甜美动作，这是妩媚（lalita）。（22）

即使听到了恋人的语言，女子出于羞涩、机巧或天性而不予回应，这是羞怯（vihṛta）。（23）

女子自发产生的美有：光艳、魅力、热烈、柔顺、坚定、自信、高尚。（24）

享受鱼水之欢后，美丽的青春与美妙的身形使得肢体格外优美，这叫光艳（śobhā）。（25）

光彩照人，爱意浓浓，这叫魅力（kānti）。魅力极其强烈，这叫热烈（dīpti）。（26）

在一切情况下，特别是在表现热烈与妩媚时，动作张弛有度，这叫柔顺（mādhurya）。（27）

在任何情况下，本性使然，心里不急躁，也不傲慢，这是坚定（dhairya）。（28）

言行表现落落大方，这叫自信（prāgalbhya）。在任何情况下都表现得彬彬有礼，智者称之为高尚（audārya）。（29）

上述这些女性的美如以优雅的方式来表演，便会显示柔和甜美的特征。除了娇态和妩媚外，女性的美在其他情况下体现出热烈的一面。（30）

男主角的几种品质（sattva）是：光辉、活力、温顺、坚定、深沉、轻快、崇高和威严。（31）

机敏能干、英姿勃发、精进努力、反感庸俗低贱、追求卓越品质，这是光辉（śobhā）。（32）

眼神坚定直视、步姿优雅犹如雄牛、说话面带微笑，这是活力（vilāsa）。（33）

训练有素，即使遭遇重大变故，知根（karaṇa）感官依然坚毅稳固，这是温顺（mādhurya）。（34）

事关正法、利益与爱欲，无论结果是好是坏，决心坚定不移，这是坚定（sthairya）。（35）

威严神通之故，喜怒恐惧之时，也面不改色，这是深沉（gāmbhīrya）。（36）

艳情味的身形与动作源自温柔的本性，而非来自深谋远虑，这是轻快（lalita）。（37）

大方施舍，救助赏赐，与自己人和别人说话时言语亲切，这是崇高（audārya）。（38）

即使冒着失去生命的危险，也绝不忍受别人对自己的诽谤或羞辱，这是威严（tejas）。（39）

诸位优秀的婆罗门啊！我在前边已经讲述了真情的表演。接下来我将依次讲述身体（形体）的表演。（40）[①]

形体表演分为六类：吟诵表演、阐发表演、情感表演、肢体表演、歌舞表演和客观表演。（41）

以梵语或俗语吟诵蕴含各种情味的韵文或散文，这是吟诵表演（vākya）[②]。（42）

句子或句子的含义先以真情和肢体进行暗示，再以语言进行说明，智者称之为阐发表演（sūcā）[③]。（43）

演员利用肢体和语言，以阐发表演的方式熟练地展示内心情感，这是情感表演（aṅkura）[④]。（44）

演员分门别类，逐一利用头、脸、胫、股、手、足等进行表演，智者称之为肢体表演（śākhā）[⑤]。（45）

在戏剧开场（praveśana）时，主角为了延长时间以等候剧组到齐而进行表演，这是歌舞表演（nāṭyāyita）[⑥]。（46）

（演唱）包含情味并表现喜悦、愤怒、悲伤等情绪的达鲁瓦歌，也是歌舞表演。（47）

采取阐发表演的方式，阐释别人的话，并表达相关含义，这是客观表演

---

① 高斯认为，婆罗多在前边提及语言、真情、形体和妆饰四种表演，而此处又提及真情表演和形体表演（身体表演）两类，这种逻辑有些奇怪。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.449。

② 高斯认为："这似乎与语言表演相同。" 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.449。

③ 高斯认为："这种表演主要伴以音乐和舞蹈。" 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.449。

④ 高斯认为："这种表演大多数情况下伴以舞蹈。" 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.449。

⑤ 高斯认为："这种表演伴以吟诵。" 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.450。

⑥ 高斯认为："这是在戏剧开演前结合音乐和舞蹈所进行的形体表演。" 参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.450。新护认为苏般度的梵语小说《仙赐传》是这种表演的范例。参见温尼本第 3 卷第 1094 页。

(nivṛtyaṅkura)[1]。(48)

表达具有情味的诗歌(戏剧)主题的语言表演方式(mārga)分为十二种：搭讪、闲聊、悲叹、重复、对话、改口、传话、复述、训示、托辞、指示和转达。(49-51)

用来招呼人的语句是搭讪(ālāpa)。没有什么重要意义的语言是闲聊(pralāpa)。(52)

表达悲伤的语言是悲叹(vilāpa)。就某事一说再说是重复(anulāpa)。(53)

话语与答语构成对话(samlāpa)。改变前边所说的话是改口(apalāpa)。(54)

"告诉他这句话！"这是传话(sandeśa)。"你说的正是我说过的话。"这是复述(atideśa)。(55)

"我所说的正是这点！"这是训示(nirdeśa)。叙述不真实，这是托辞(vyapadeśa)。(56)

"做这件事！""抓住这个！"这是指示(upadeśa)。为别人陈述，这是转达(apadeśa)。(57)

以上便是语言表演所运用的各种方式(mārga)。我将接着讲述语言表演的七种特征。(58)

这七种特征涉及现实(pratyakṣa)和非现实(parokṣa)的行为动作，涉及现在、过去和将来三种时态，涉及自己和他人。(59)

"这人在说话，我未说话。"这句话表达了真实的行为，涉及他人与现在时态。(60)

"我正在做、正在走、正在说。"这句话涉及自己、现在时态与现实行为。(61)

"我将要做、将要去、将要说。"这句话涉及自己、非现实行为与将来时态。(62)

① 高斯认为："舞者利用这种表演阐释别人的话。"参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.450。

"敌人已被我杀死、征服和毁灭。"这句话涉及自己和别人，也涉及过去时态。(63)

"敌人已被你杀死和征服。"戏剧表演中的这句话涉及非现实的行为、他人和过去时态。(64)

"这人在说、在做、在走。"这句话涉及他人、现在时态与现实行为。(65)

"他在走或在做。"这句话涉及他人、现在时态与现实行为。(66)

"他们将要做、将要走、将要说。"这句话涉及他人、现在时态与现实行为。(67)

"那件事今天由我和你来完成。"这句话涉及自己和他人，也涉及将来时态。(68)

在戏剧表演中利用手的掩护所说的话都是自己内心所想，涉及非现实的行为。(69)

根据人称和时间等特点，语言表演的七种特征可以细分为很多种。(70)

戏剧表演的行家们都明白这些语言表演方式，各种表演因此得以顺利进行。(71)[1]

综合性表演指头、脸、足、股、胫、腹和腰等各个部位同时运动。(72)

戏剧行家们以优美的手势和柔和的肢体进行表演，这些表演蕴含情味。(73)

形体动作平缓柔和、舒张自如、一气呵成，与音乐的节奏、节拍、有声拍和无声拍的节奏标准(kalāpātapramāṇa)相一致，语言吟诵清晰有力，既不尖锐也不急促，这是规范的戏剧表演。(74-75)

相反的情况是：步姿凌乱毫无章法，形体动作散漫随意，未与歌曲、器乐保持协调，这是不规范的(bāhya)戏剧表演。(76)

戏剧表演遵循规则，因此称之为规范的表演，如其不合经论的规则，则被称为不规范的表演。(77)

① 新护认为，这 12 种语言表演方式与三种时态、梵语和俗语等各种语言以及吟诵表演和阐发表演等六种形体表演相联系，会先后成为 144 种、952 种、1904 种，最后成为千万种表演方式。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1098。

正因遵循规则，戏剧表演才会被观众欣赏。规则在戏剧中非常有用。（78）

那些没有接受老师教诲或不熟悉经论的人，只能采用不规范的方法表演戏剧。（79）①

聪明的演员应情感饱满地表演诸根（indriya）和声音、触觉、形状、味道和香气等感官对象。（80）

目光斜视，头偏向一侧，食指靠近耳边，智者以此表演声音。（81）

眼睛微闭，睫毛微启，触肩抚颊，智者以此表演触觉。（82）

举起旗帜式手势，手指微动，目光凝视，智者以此表演形状。（83）

双眼微闭，鼻孔微张，深吸一气，智者以此表演令人愉快的味道和香气。（84）

上述表演产生于皮、眼、鼻、舌、耳五根的运作。（85）

沉思入定，就能认识感官对象。心神不宁，就无法理解来自五根（pañcahetuka）的外境（viṣaya）。（86）

就戏剧表演中关注感官对象的心态而言，它有三种：喜爱、反感和平淡。（87）

所有令人喜爱的对象都以爽心悦目的肢体动作、汗毛竖起和嘴唇张开来表演。（88）

表演令人喜悦的声音、形状、触觉、香气或味道时，演员须沉思入定、心境合一、面露喜色。（89）

表演令人反感的对象时，演员将头扭开，眼不直视，眼鼻扭曲。（90）

表演不喜不厌的对象时，演员不表现极其喜悦的神态，也不表现强烈的反感，而是保持平淡的心态。（91）

“这是他做的。”“这是他的。”“他做的这事。”对于这些非现实动作的陈述，就是平淡的表演。（92）

自己所感知的对象就是自己的，由别人所描述的对象是他人的。（93）

---

① 高斯认为这里的话说明，印度古代表演艺术家并不盲目遵循经论的规范。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.454。

大体而言，所有的情（bhāva）都产生于爱欲（kāma）。与其他一些欲望（icchā）相结合，欲具有多种形式，如正法欲、利益欲和解脱欲等。①男女结合（yoga）就是爱欲。对世上所有人而言，爱欲会以愉悦或痛苦结束。更常见的情形是，即使在痛苦中，爱也给人带来欢乐。（94-96）

男女结合就是情爱（rati）的结合，这便是所谓的艳情味。它给双方带来快乐。（97）

在这个世界上，人们总是渴望快乐，而女子是快乐之源。女子具有各种本性气质（śīla）。（98）

女子具有天神、阿修罗（恶魔）、乾达婆、罗刹、蛇（龙）、鸟、鬼、药叉（夜叉）、虎、人、猴、象、鹿、鱼、骆驼、鳄鱼、驴、猪、马、水牛、狗和母牛等的气质。（99-100）②

女子肢体柔嫩细腻、眼神坚定柔和、身体健康、光彩照人、落落大方、乐善好施、真诚坦率、很少出汗、激情可控、饮食不多、喜爱香气、热爱神乐（gāndharva）与器乐，她被视为具有女神（devāṅganā）气质。（101-102）

热衷于非法和欺诈行为、确实暴怒、非常残忍、喜爱酒肉、总是易怒、非常傲慢、轻薄浮躁、特别贪婪、粗野蛮横、喜好争吵、喜怒无常，她具有阿修罗（asura）气质。（103-104）

女子喜欢在许多花园中游玩，精心装饰手指和牙齿，说话时面带微笑，身材苗条，步态平缓，耽于情爱，总是喜爱歌曲、器乐与舞蹈，注重沐浴净身，肤色柔嫩，秀发茂密，眼睛迷人，她具有乾达婆（gandharva）气质。（105-106）

女子身体壮硕，眼睛绯红，头发坚硬，喜好白天睡眠，大声说话，性喜以指甲和牙齿伤人，极易愤怒、妒忌和争吵，喜在夜间游走，她具有罗刹（rākṣa）气质。（107-108）

女子鼻子尖长，牙齿锋利，身材苗条，眼睛泛红，肤色宛如青莲，乐于酣

---

① 高斯认为，婆罗多的这些思想似乎预示着现代欧洲精神分析学家、奥地利心理学家西格蒙德·弗洛伊德的力比多学说（性本能论）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.456。

② 高斯认为这里的话可以参照以下医学著作（阿育吠陀）的相关内容进行理解：《有光》（I.12-15）、《遮罗迦本集》第四篇（人体部）、《妙闻本集》第四篇《人体部》、《迦叶本集》第 28 章。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.456。

睡，性极暴怒，步姿歪斜，行走不稳，喜于群乐，爱好香脂、花环之类东西，她具有蛇（nāga）的气质。（109-110）

女子嘴唇宽大，热情活泼，喜爱河流、美酒与牛奶，子女成群，爱吃果实，性喜呼吸，常喜花园和树木，喜怒无常，快语健谈，她具有鸟（śākuna）的气质。（111-112）

女子的手指比常人或多或少，行事虚伪，性喜惊吓儿童，阴险卑劣，污言秽语，交欢的方式令人害怕，全身长毛，声音尖厉，喜好酒肉，她具有鬼（piśāca）的气质。（113-114）

女子的身体在睡梦中出汗，喜欢长卧床榻，聪明伶俐，体形优美（mṛdvaṅgī），喜品美酒、香味，吃肉，久久凝视恋人而欣喜，出于感激而接近他，睡眠不多，她具有药叉（yakṣa）的气质。（115-116）

女子天性纯洁而又污秽、皮肤粗糙、嗓音尖锐、狡诈不实、说话虚伪而傲慢、眼睛泛黄，她具有老虎（vyāla）气质。（117）

女子天性坦率诚实，总是聪明伶俐，具有忍辱负重的品质，身材匀称，怀有感恩之心，爱戴老师、长者和神灵，总是遵循正法、爱欲与利益之道，性格随和，热爱朋友，品性优良，她具有人（manuṣa）的气质。（118-119）

女子身材矮小壮实，粗野莽撞，头发泛黄，喜爱果实，口若悬河，性情多变，精力充沛，喜欢在树木、花园和森林中游荡，即使接受点滴恩惠也常感念在心，交欢中大胆主动，她具有猴子（vānara）的气质。（120-121）

女子拥有宽阔的下巴和前额，肥胖健硕，块头巨大，眼睛泛黄，身体长毛，喜爱香脂、花环和美酒，性格暴怒，精力充沛，喜欢在水中、花环和森林中游走，喜吃甜食，耽于情爱，她具有大象（hasti）的气质。（122-123）

女子腹部很小、鼻子扁平、腿部瘦削、喜在林中游走、大眼泛红、喜怒无常、行动迅捷、白昼胆小、羞怯如斯、喜爱歌曲与器乐、耽于激情欢爱、性格易怒、行事不坚，她具有鹿（mṛga）的气质。（124-125）

女子乳房高耸、又长又大、性情易变、不眨眼睛、仆人很多、儿女成群、喜欢戏水，她具有鱼（matsya）的气质。（126）

女子嘴唇肥厚，出汗很多，走路略显蹒跚，腹部细小，喜欢野花、果实和咸、酸、辣味，腰臀丰满，嗓音尖厉，脖颈高挑结实，她具有骆驼（uṣṭa）气质。（127-128）

女子头颅硕大、脖颈结实、嘴唇洞开、嗓音尖锐、性情残忍、性似鱼儿、她具有鳄鱼（makara）气质。（129）

女子唇舌肥厚、皮肤粗糙、话音尖锐、欢爱中动作凶猛、粗野蛮横、喜以指甲抓挠恋人、嫉恨小妾、狡猾镇定、步态平缓、性喜愤怒、多子多女，她具有驴（khara）的气质。（130-131）

女子后背宽阔、腹大嘴宽、体壮多毛、前额窄小、喜食球根果实、牙齿黝黑、脸型奇丑、腰臀肥厚、头发茂密、习性卑贱、多子多女，她具有猪（saukara）的气质。（132-133）

女子坚定忠实，长着匀称好看的腰肋、大腿、臀部、后背和脖颈，美丽迷人，生性乐善好施，头发茂密挺直，身材苗条，性情多变，语音尖厉，行动迅捷，易于发怒，耽于欢爱，她具有马（haya）的气质。（134-135）

女子背骨丰满、牙齿硕大、腰腹便便、黄发直竖、性情暴怒、遭人嫉恨、耽于欢爱、嘴唇略宽、宽额丰臀、喜游林中、嬉戏水中，她具有水牛（māhiṣa）气质。（136-137）

女子苗条、手臂细嫩、乳房娇小、红眼迷离、手足细长、细发披肩、生性胆怯、惧怕触水、多子多女、喜游林间、心神不宁、行动迅捷，她具有山羊（aja）的气质。（138-139）

女子四肢有力、眼睛灵活、常打哈欠、脸型狭长、手足细长、庄严美丽、声音高亢、睡眠不多、性格易怒、语多健谈、行为粗鄙、知遇感恩，她具有狗（śva）的气质。（140-141）

女子拥有硕大高耸的臀部、腿股瘦削、手足细长、行事稳重、亲近友人、关心后代、敬重祖先与神灵、常喜净身、爱戴师尊、忠实可信、忍辱负重，她

具有母牛（gavām）气质。（142-143）①

应该熟悉女性所具有的与各种动物相似的本性气质，然后依本性接近她们。若照此方式向女子献殷勤（upacāra），哪怕诚心不足，也会令其喜悦。虽大献殷勤，但却忽视女子的本性，也不会招她喜欢。（144-145）

照此方式，女子接受了殷勤，心中便产生爱意（rati）。关于男女情爱，此处制定了一些仪轨（upacāra）。（146）

苦行是为了践行正法，践行正法为了获得快乐，快乐之源在于女子（pramadā），人们为此渴望爱的结合。（147）

以戏剧法进行的男女情爱表演（kāmopacāra）有两种：外部表演（bāhya）和内部表演（ābhyantara）。（148）

内部表演见于传说剧中国王的表演，外部表演在创造剧中由妓女（veśyā）表演。（149）②

因此，我将详细地依次叙述国王同房临幸的内部表演，它们源自《爱的秘笈》（*Kāmatantra*）。（150）③

---

① 比较犊子氏的情爱艺术论与婆罗多的艳情论，或分析婆罗多对犊子氏的艺术借鉴，如不涉及二人对男女、特别是对女子的分类，将留下极大的遗憾。因为，正是在为女子进行分类的这一点上，突出地体现了婆罗多高度的艺术创造性和灵活的辩证思维。犊子氏在《爱经》中指出："按照林伽（liṅga）的大小、男人可分为野兔型（śaśa）、公牛型（vṛṣa）和骏马型（aśva）3 种、女子也可分为母鹿型（mṛgi）、母驴型（vaḍava）和雌象型（hastinī）3 种。"（II.1.1）参见 Radhavallabh Tripathi, ed. & tr. *Kāmasūtra of Vātsāyayana*, p.114。其他一些情爱艺术论著也有相似的分类和说明。婆罗多没有采纳犊子氏等人依据或模仿动物特征为男子进行分类的方法，因为他的主要论述对象是女主角，因此采纳了犊子氏等人依据动物特性气质为女子分类的模式，但却将情爱艺术论中的女子三分法、四分法、五分法等大大地拓展为二十三分法。即把女人按照天神和半神、恶魔的特性分为 6 种，按照动物本性分为 16 种，余下 1 种为人。由此可见，这其实也是一种三分法，即以人本身、动物和神魔这三者为划分女性生理特征与心理气质的标准。婆罗多的三分法将犊子氏等人纯粹以动物本性描述女性的做法作了极大的改进，或者说丰富了三分法的外延和内涵，使之更具戏剧表演的实践性、可操作性。婆罗多对女子的二十三分法，并非依据犊子氏等人的性器分类法，而是依据女子的外在生理特性、语言、艺术爱好、饮食嗜好等进行分类。这就使其分类更具社会学、人类学、生理学、艺术学等方面的科学依据。难能可贵的是，婆罗多依据人类本身的特性为女性分类法保留了人类自身的尊严。他认为，坦率诚实、聪明伶俐、忍辱负重、身材匀称、感恩师长、礼敬神灵、性格随和、热爱朋友、品性优良、遵循正法、爱欲与利益的践行之道，这些便是女人或人类之所以为人的根本原因。熟悉印度古代宗教的人可以发现，这种人类本身的气质特征很大程度上就是印度教对印度教徒的一种文化规范。由此可知，婆罗多心目中的女人或男女两性回归人类本身之路还是一种印度教徒的文化皈依。

② 由此可见，所谓的"内部表演"（或曰"隐蔽表演"）与"外部表演"（或曰"公开表演"），应指王宫以内的艳情表演（国王为主要的演员）与围绕妓女和浪子（买春客）而展开的世俗艳情表演。

③ 这说明，《舞论》的部分章节对《爱经》（*Kāmasūtra*）之类的著作多有借鉴。

具有各种性格（sattva）的女子可分三类：淑女（ābhyantarā）、妓女（veśyāṅganā）和混合型女子（bāhyābhyantarā）。出身高种姓人家的女子是居家的淑女，妓女是公共的女子，而验证过贞操的女子（kṛtaśaucā）为混合型女子。（151-152）

国王可在后宫与高种姓女子（kulajā）或处女（kanyakā）享受欢爱，但国王与妓女结合不可想象。（153）

国王只与淑女结合，而妓女只与普通人结合。国王可与天女结合。（154）

与淑女欢爱的方式也适用于少女，与妓女结合的方式同于淑女。（155）

男人和女人出自各种原因（bīja）①的爱可分三类：上佳、一般、低劣。（156）

爱产生于听见恋人的声音，看见其美妙身形，也产生于肢体的欢快嬉戏和甜蜜絮语。（157）

看到年轻的恋人身形优美、品行端庄、卓尔不凡、精通技艺、女子心中爱意浓烈。（158）

精通情爱者应知道男女渴望鱼水之欢的各种迹象。（159）

眼神迷人、睫毛颤动、泪光盈盈、双眼微闭、眼睑低垂，这是爱意。（160）

眼角睁开、表情优美、面含微笑、这是所谓的妩媚的眼神，它在女子斜视（抛媚眼）之时运用。（161）

脸庞逐渐变得绯红，到处布满汗珠，汗毛竖起，爱催生了脸上的激情（rāga）。（162）

眼神斜视（抛媚眼）、手触装饰、为耳朵挠痒、以脚趾尖划地、现乳露脐、清洁指甲、盘拢头发，妓女的浓浓爱意如此表演。（163-164）

与妓女富含爱意表演的仪轨神态相似，淑女也有表演爱意的方式：双眼含笑，目光凝视，收起微笑；与人说话，面庞朝下；笑答别人，语速平缓；掩饰出汗，遮掩身形，下唇颤抖，惊慌乱动。（165-167）

没有经历欢爱的女子，将表现出种种爱的情态，它们分为十个不同的阶段

---

① 此处的"原因"在另一版本即 R.S.Nagar 主编的《舞论》第二十二章中写作"情"（bhāva）。

（avasthā）。（168）

首先是渴望，第二是忧虑，第三是回忆，第四是赞美，第五是烦恼，第六是悲叹，第七是疯癫，第八是生病，第九是痴呆，第十是死亡。这些便是男女间的各个爱情阶段，下边讲述它们的特征。（169-171）①

被思念和想念所驱使，女子决心想方设法寻求与恋人见面，这是渴望（abhilāsa）。（172）

处于爱情第一阶段的女子，在恋人将出现的地方不断地走来走去，心里满是他的影子，表现出爱慕的形象。（173）

“我用什么方法或怎么才能与他会面？”女子向使女如此这般地询问，忧虑（cintā）便如此表现。（174）

在爱的第二阶段，女子应表现眼睛半闭，抚摸腕环（臂钏）和腰带，触摸裤结和肚脐。（175）

不停地叹息，在心中深深地思念恋人，对其他事弃之不顾，这叫回忆（anusmṛti）。（176）

在爱的第三阶段，女子应如此表现：坐卧不安，心神不宁，分内之事也无暇顾及。（177）

通过肢体的优美动作、言语、姿态、微笑和目光表达这样的想法：“他无与伦比！”这是赞美（guṇakīrtana）。（178）

在爱的第四阶段，女子应表现赞美恋人的美德，汗毛竖起，抹去眼泪，擦去汗珠，向使女悄悄地诉说与恋人的分离之苦。（179）

坐卧不安、难以满意、无以为喜、一直渴盼与恋人相聚，这是烦恼（udvega）的阶段。（180）

在烦恼这一阶段，应以极其夸张的方式表演女子的忧虑、叹息、出汗和心急如焚（hṛddāha）。（181）

女子悲哀地说：“他站这儿，坐这里，他在这里靠近我。”悲叹（vilāpa）应如此表现。（182）

① 高斯发现《情光》和《剧相宝库》等戏剧学著作还提及另外两种阶段：icchā（思念、渴望、向往）和 utkaṇṭhā（期盼、渴慕、忧愁）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.465。

因极度渴望而苦恼，激情受挫而不停哀叹，来回走动，悲叹如此表演。（183）

在所有情况下，女子一心一念叨心上人，而讨厌其他男性，这叫疯癫（unmāda）。（184）

目光呆滞、长久叹息、陷入沉思、边走边哭，这是戏剧表演中的疯癫。（185）

目睹与恋人相聚有关的物件，甚至虚幻地获得与之愉快相聚的刹那后，女子也无力支撑，终于病倒，这是生病（vyādhi）。（186）

爱的第八个阶段应如此表演：神志不清、心神不定、头痛剧烈、站立不稳。（187）

不回答别人的问话、不看也不听、沉默寡言、唉声叹气、丧失记忆，这是痴呆（jaḍatā）。（188）

表演痴呆时，应突然发出哼哼声，肢体松弛，张嘴呼吸。（189）

想尽所有办法，女子与恋人的相聚仍无法如愿以偿，情火中烧而逝，这是死亡（maraṇa）。（190）①

根据《爱的秘笈》，女子无法与恋人相聚终至死亡的场景，应该避免直接表演。（191）

饱受分离之苦的男子，也会情意绵绵地以各种方式表现自己心中的爱。（192）

① 对男子情欲不得满足而走向死亡的10个阶段，犊子氏的《爱经》是这么描述的：“爱欲（kāma）的 10 个阶段是：一见钟情（cakṣuhprīti）、念念不舍（manahsaṅga）、下定决心（saṅkalpotpatti）、夜不能寐（nidrāccheda）、憔悴消瘦（tanutā）、无精打采（viṣayavyāvṛtti）、不顾羞耻（lajjāpraṇāśa）、疯疯癫癫（unmāda）、昏迷不醒（mūrcchā）、命归黄泉（maraṇa）。”（V.1.4-5）参见 Radhavallabh Tripathi, ed. & tr. *Kāmasūtra of Vātsāyayana*, p.238。由此可见，婆罗多对这种恋情悲剧的 10 个阶段有创造性的借鉴和发挥（尽管现代学者对犊子氏和婆罗多二人的生卒年代不清楚，但至少不会排除以婆罗多为代表符号的梵语文艺理论家主动借鉴古印度情爱艺术论著这一事实）。他的借鉴，不是完全的纯粹照搬或曰“抄袭”，而是加入了创造性的新元素。他提到的 10 种爱情状态并非属于男子，而是女子求爱不得而产生的悲剧。他描述爱情悲剧的 10 个阶段，充分地考虑了女子的心理特点。他没有采纳犊子氏为痴情男设计的一见钟情和不顾羞耻等细节表演，因为这些似乎更加适合男性的恋爱思维，而是设计痴情女与使女对话、自言自语、暗自悲叹等方式，让其更加适合女演员的舞台呈现。这一点，甚至可以联系婆罗多借鉴医学理论创造性地描述毒性发作的舞台表演来理解。

演员应该利用男女之间的共同特征，表演他们处于不同发展阶段的爱情。（193）

所有不同阶段的爱，大体说来通过分离艳情味（vipralambha）和以下种种味的基础进行表演：忧愁焦虑，沉重叹息，苦恼沮丧，身心倦怠，模仿恋人动作神态，凝视恋人的来路，长久地注视天空，言辞悲哀，抚摸、拨弄或握住某些物件。（194-196）

情火中烧时，应在表演中展示衣服、妆饰、香脂、房屋和花园，它们具有清凉镇定之效。（197）

被情火中烧的女子，在很多方面倍感煎熬，应派遣自己的使女到恋人那里去诉说自己的情况。（198）

使女带去的信息应涉及强烈的爱。她谦卑有礼地说："这是我家女主人的真实情况。"（199）

由于获取的信息非常有益，男主角应考虑享受欢爱的办法。精通情爱的人熟悉这种仪轨：欢爱只应在秘密状态中进行。（200）

我将准确地讲述国王寻求与良家淑女共享欢爱的仪轨，这些仪轨来自《爱经》。（201）

在追求欢爱的过程中，不同气质的男女表现出欢乐或痛苦的情状，国王如此，普通人也效仿他。（202）

国王不难获得与自己欢爱的女子，因为圣旨就是美德。和谐自由的欢爱带来极乐。（203）

出于对王后的敬畏和对其他心爱女子的畏惧，国王悄悄地与王宫仆女寻欢作乐。（204）

国王享受欢爱有多种方式，但暗中交欢最为愉快。（205）

热烈追求却换来女方拒绝，男方难以遂愿，却让女方格外开心。（206）

国王在后宫中（与王后和王妃们）交欢可以在白天进行，但与（其他女子）在某处偷欢（vāsopacāra）只能在夜晚进行。（207）①

① 新护的看法不同，他认为国王与王后或其他女子的幽会不涉及性爱交欢，只是与其调情嬉戏或在其陪伴下欣赏乐舞等。他还引述《苦行犊子王》的一颂诗为例进行说明。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1125。

国王同房临幸（vāsaka）出自六个缘由：正常顺序的安排、渴望后代、新来的女子、生育后代、心中痛苦、心里快乐。（208）①

即使妻妾们在经期，或其中有人不受他待见，国王也须按时临幸同房。（209）

女主角被分为八类：妆扮以候型、期盼爱人型、爱人钟情型、爱人失和型、爱人移情型、爱人爽约型、爱人远游型、追求爱人型。（210-211）②

在房中欢爱的时机已经成熟，渴望激情相悦，兴高采烈地梳妆打扮，她是妆扮以候型（vāsakasajjikā）。（212）

恋人因各种事务所羁绊而脱不开身，见不到他前来赴约而感到苦恼，她是期盼爱人型（virahotkaṇṭhitā）。（213）

她具有令人陶醉的品质，恋人为其浓烈的欢爱而迷住，待在她的身边，她是爱人钟情型（svādhīnabhartṛkā）。（214）

由于与自己争吵或出于妒忌，恋人没有前来赴约，她感到愤怒，她是爱人

① 高斯认为雪月的《诗教》对这段话的疏解完全抄录新护的相关内容。他还认为这种临幸的规定在犊子氏（即《爱经》的作者）时代开始松绑。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.471。

② 婆罗多的这种女主角爱情状态八分法对后世梵语诗学家影响深刻。例如，15 世纪的般努达多（Bhānudatta）在《味花簇》（*Rasamañjarī*）中，以一半篇幅对女主角进行分门别类的论述或组合排列式阐释，充分体现了古代印度发达的数学思维对文艺理论建构的无形而深刻的影响。般努达多继承婆罗多的思想，他把女主角（nāyikā）的分类研究发展为一个"独立的知识和探索领域。这是般努达多对梵语诗学最卓越的贡献"。参见 Bhānudatta, *Rasamañjarī*, ed. by Ram Suresh Tripathi, "Introduction," Aligarh: Viveka Publications, 1981, XXVI。般努达多写道："前述 16 种女主角又可按照以下 8 种情形再次划分：爱人远游型、爱人移情型、爱人失和型、爱人爽约型、期盼爱人型、妆扮以候型、爱人钟情型、追求爱人型。与这 8 种（爱情状态联系起来进行）计算，得到的女主角种类为 128（16×8=128）。如果将这 128 种女主角再按上、中、下三等计算，总数为 384（128×3=384）。"参见 Bhānudatta, *Rasamañjarī*, ed. by Jamuna Pathaka, Varanasi: Chaukhamba Vidyabhavan, 2011, p.50。般努达多还对婆罗多等人的女主角八分法作了某种改进，即增加了第 9 种爱情状态："根据前述古代经论所载，最开头时，爱人决定去另一个地方，她应视为第 9 种情形的女主角：预知分离型女主角（proṣyatpatikā）……预知分离型女主角将出现内心的强烈痛苦，她的主要特征是：爱人一开头就到另一个地方去。她是预知分离型女主角，她的表现是：语调有变化、沮丧、出现障碍、忧郁、苦恼、昏迷、叹息、流泪，等等。"参见 Bhānudatta, *Rasamañjarī*, 2011, pp.98-101。《味花簇》可以视为印度古典传统味论的受惠者，也是迦梨陀娑以来的梵语诗歌传统的受益者之一。这部著作对后世梵语诗学，尤其是虔诚味论影响很深。当代学者所见印度某些博物馆珍藏的艳情画所刻画的 8 种爱情状态，虽然其根源在《舞论》甚或《爱经》，但与《味花簇》等虔诚味论著作的流行显然是密不可分的。《味花簇》的译文，参见（印度）般努达多：《味花簇》，尹锡南译，《北方工业大学学报》2020 年第 4 期，第 29 至 43 页。

失和型（kalahāntaritā）。（215）

恋人迷上了别的女子，不能如期前来赴约，见不到他，心中受伤，她是爱人移情型（khaṇḍitā）。（216）

恋人即使已经派出使者与她约定相聚，但却因某种原因未能前来，她是爱人爽约型（vipralabdhā）。（217）

恋人肩负重任出门在外（viproṣita），她披头散发，她是爱人远游型（proṣitabhartakā）。（218）

心中充满浓烈的爱，她不顾羞怯，出门寻找恋人，她是追求爱人型（abhisārikā）。（219）

传说剧中的女主角具有上述情况。接下来我将讲述演员们表演它们的方法。（220）

爱人移情型、爱人爽约型、爱人失和型和爱人远游型的女主角须得表演如下情形：忧虑，叹息，苦恼，欲火中烧，与使女交谈，考虑自己的情况，虚弱，沮丧，流泪，面有怒色，不施粉黛，痛苦悲啼。（221-223）

爱人钟情型的女主角可以如此表演：服饰多姿多彩、艳丽非凡，脸上满是甜蜜的欢笑，特别令人喜悦。（224）

无论是表演妓女、淑女或使女（preṣyā），演员都应按照下边讲述的特殊方式表演其出门寻找恋人的情形。（225）

当妓女出门寻找恋人时，她佩戴着各种装饰，面露爱意，行动温柔，使女随其漫步而行。（226）

出身高贵的淑女出门寻找恋人时，以纱巾遮面，畏手畏脚，缓缓而行，惊慌中还会将脸扭向一旁不敢直视。（227）

使女出门寻找恋人时，脚步高低不平，眼中闪烁热烈的光，情不自禁地胡言乱语。（228）

如果女主角发现恋人躺在床上明显地睡着了，就用下述方法唤醒他。（229）

出身高贵的淑女用随身佩戴的装饰唤醒恋人，妓女则用香脂唤醒，使女用自己的衣服扇醒他。（230）

这便是淑女、妓女和使女所谓的示爱方式。传说剧表现爱情活动中的所有情形。（231）

对那些还未与恋人激情相聚的年轻女子或心有怒气的女子来说，房中的邂逅须得寻觅某些托辞。（232）

柔情蜜意的女子总是喜欢各式各样极为赏心悦目的装饰、衣服、香脂和花环。（233）

被强烈爱情所驱使的男主角无法赢得女子芳心。一旦与心上人相聚，他喜悦倍增。（234）

在激情欢爱之时，男女主角应含情脉脉地注视对方，心中充满爱意，语言极其甜蜜，动作极其温柔。（235）

特别是，在与男主角相聚时，女主角也要采用一些房中仪轨（upacāra），以获得无限欢悦。（236）

戴上芬芳的花环，穿上洒着香水的衣服后，女主角化好妆，等待恋人的到来。（237）①

准备与男主角激情相会时，女主角不必穿戴太多的装饰，但能发出悦耳声音的腰带和脚镯值得称道。（238）

在台上的表演中，女主角不能上床，不能沐浴，不能涂脂抹粉，不能用眼膏化妆，不能用颜色涂抹身体，也不能梳理头发。（239）

上等女性和中等女性在表演中不得穿着暴露，不能只穿一件衣服，也不能以颜料涂抹下唇。（240）

天性使然，只有下等女性（妓女）才可采纳上述禁止表演的穿着方式，但她们同样也不能表演下等女性的粗俗行为。（241）

在传说剧的表演中，处于不同情感状态的男女主角佩戴装饰时，手握鲜花。（242）

梳妆打扮后，女主角要等候片刻才能迎来恋人。她眼盯恋人来的路，耳边

① 另一种版本写道："戴上芬芳的花环，穿上洒有香水的衣服后，她愉快地拿起镜子，反复地端详自己。"（XXII.238）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.208。

响起钟漏（nālikā，或译“漏壶”）[①]的报时声。（243）

听着钟漏声（nālikāghoṣa），女主角激动地迎来了恋人，她跑向门口，心都似乎停止了跳动。（244）

她左手抓住门框，右手托起门扉，眼睛凝视着恋人前来的方向。（245）

出于某种原因，她感到焦急、忧虑和惊慌，没有见到恋人前来，刹那间，她无比悲哀。（246）

接着她发出一声沉重的叹息，流下眼泪，心里一沉，跌落到座位上。（247）

针对恋人的失约，她得仔细分析其中的原因，斟酌这件事的吉凶得失。（248）

她会如此猜测：“我的爱人是被重任所阻，被朋友所拦，被忧国忧民的大臣所羁，还是被他心爱的某个女人所绊？”（249）

她应该以身体的颤抖或摇晃等方式，表现上述或好或糟的缘由。（250）

女主角以身体左边的部位表达吉兆，以右边的部位表达凶兆。（251）

如果左眼、左额、左睫毛、左唇、左腿、左臂或左乳跳动，则预示着恋人将来赴约相聚。（252）

如果右边的相应部位跳动不已，则意味着不利的情况出现，感受到这样的凶兆（durnimitta），女主角在刹那间感到快要昏厥。（253）

恋人既已爽约，女主角以手掩面，不管装饰，自顾哭泣。（254）

当见到暗示恋人将来赴约的吉兆（nimitta）时，女主角应以嗅闻香味的方式表现男主角的到来。一见到他，她兴奋不已，站起来上前迎接。如他那方确有过错，她将采取下述手段进行惩罚。（255-256）

---

① 有学者指出，nālikā 一词指时间，也指印度古代测量时间的一种容器，即钟漏（漏壶）。关于该词的具体含义，她写道：“从时间度量角度（看），此处的 nālikā 就是半个 muhūrta。按照一天 24 个小时被划分为 30 个 muhūrta，即 60 个 nāḍikā，那么一个 nāḍikā 就等于 24 分钟。实际上，印度的漏刻法与古代中国人概念中的漏刻法不同，印度只有漏壶，没有刻箭。所谓漏刻法，只能称为‘漏法’。”参见周利群：《公元前 4 世纪到公元后 5 世纪印度的单壶泄水漏壶：基于〈虎耳譬喻经〉以及相关文献记载》，《自然科学史研究》2014 年第 3 期，第 358 至 360 页。该学者的另一篇论文也涉及同一主题的探讨，参见周利群：《义净记载的天竺计时体系》，《西域研究》2016 年第 1 期，第 111 至 117 页。义净关于印度古代漏水量时的记载，参见《南海寄归内法传校注》，2009 年，第 168 至 169 页。

女主角呵斥男主角的言行包括傲慢、蔑视、昏厥和佯装等方式。即使她不愿与恋人说话，但出于下述缘由仍与他交谈：或信任，或亲昵，或热恋，或猜疑，或恭顺，或满意，或妒忌，或大笑，或好奇，或激动，或烦恼，或搞笑，或对其殷勤感到惊喜，或因法、利、欲而结合时说悄悄话，或对其以言辞遮掩过错（感到不满）。有爱（sneha）就有恐惧，有妒忌就有爱（madana）。（257-261）

妒忌（īrṣyā）的产生有四种原因：沮丧、佯怒、反感和恼怒。我将逐一讲述它们的特征，请仔细倾听。（262）

瞥见恋人昏昏欲睡、懒散倦怠的步姿，还有他身上留下的与人偷情的痕迹（cihna）和崭新爱痕（rasavarṇa），女主角的沮丧由此而生。（263）

女主角须得如此表演沮丧：极为愤怒，脸色显得极为难看，嘴唇剧烈颤抖，她如此说道：“好啊！”“妙啊！”“漂亮！”（264）

瞥见身边遭受自己多方呵斥的恋人，女主角心中愤愤不平而又窃喜不已，这便是佯怒。（265）

女主角应该如此表演佯怒：脚步一动不动，左手按住胸脯，右手剧烈地摇摆。（266）

女主角的反感来自这样的情形：恋人对她说：“你在世，我才活得了！”“我是你的奴仆，你是我的最爱！”但是他却言行不一。（267）

女主角应该这样表演反感：拒绝答复恋人派遣使女送来的书信，愤怒之下又哭又笑，不停摇头。（268）

恋人从她的情敌那儿来，还自吹交了桃花运，身上还带有与其情人交欢留下的痕迹，女主角因此恼怒。（269）

女主角应该这样表演恼怒：懒洋洋地来回抚弄自己的腕环，抛开自己的腰带，担惊受怕，眼中含泪。（270）

见到羞愧不已、忐忑不安地站在那儿的恋人，女主角应倾诉心中的忿忿不平，令其难受。（271）

但是，她不应说出太过残忍绝情的话，也不应说出过于愤怒的话，她应含泪倾诉自己的厄运。（272）

这种特殊的情形须得如此表演：中指抚摸下唇边缘，一只手按住胸脯，

眼睛仰视，一动不动；或将一只手按在腰部，手指分开，形成一个造型（karaṇa）；或头部旋转，俯视良久；或表演双鹦鹉嘴的双手动作；或以优美的曲指动作暗示威胁。（273-275）

"你神采奕奕！""你看起来好风光啊！""走开！""你为何姗姗来迟！""不许碰我！""到你心爱的人那儿去吧！""你走吧！"说完这些话后，女主角应转过身去，接着说一些高兴的话。（276-277）

即使发现了恋人的过错，但被他用力抓住了衣服、手或头发时，女主角也须冷静对待。（278）

如果被恋人抓住手、衣服或头发，并向她身边靠近，女主角须得慢慢地想法脱身。（279）

如果被恋人抓住手、衣服或头发，女主角应若无其事地享受他的抚摸接触。（280）

女主角应脚尖着地，身体弯曲，再取马步姿势，慢慢地将头发从恋人手中解脱出来。（281）

如果头发仍无法从恋人手中解脱，女主角应在恋人的控制下，表演略微出汗，四肢无力，嘴里嚷道："嗯，嗯，让我的头发分开吧！"（282）

听到"走开"这句愤怒的话后，恋人先是离开，然后借故回来，与女主角搭讪。（283）

女主角对此应以手表示拒绝，嘴里发出"嗯嗯"声。拒绝搭讪时，她假装欲诅咒恋人。（284）

如果衣服被恋人抓住，女主角掩住双眼，躲在他身后，或遮住自己的裤带（nīvī）。（285）

女主角应呵斥恋人，直到他跪在自己的脚下。当恋人跪倒时，她应该注视使女。（286）

然后，女主角拥抱恋人，为激情欢爱所驱使，她愉快地跟随他走向床前。（287）[①]

① P. 库玛尔引用另一种英译为此句加注："接着女子容忍（接受）恋人的触摸，恰到好处地搀着他，将他引到床前。"参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, ed. by Pushpendra Kumar, 2014, p.1090。

这一切应伴以甜蜜的歌舞进行表演。当一出戏表现另一位男角对空说话[①]的场景时，当这一场景与爱和艳情味相关时，女主角应遵循上述规则进行表演。（288-289）

当戏中涉及男主角（国王）后宫偷欢和艳情味时，上述表演规则同样适用。（290）

熟悉戏剧法的人知道，不能在舞台上表演睡觉的动作。如出于某种原因须得如此表演的话，这一幕戏就此结束。（291）

如某人没有目的地单独睡觉或与人同眠，此时在舞台上不能表演接吻、拥抱、用牙齿咬、用指甲抓、松裤带、按胸脯和下唇等动作。（292-293）[②]

进食、在水中嬉戏、或不道德的行为，均不宜在舞台上表演。（294）

因为父亲、儿子、岳母和婆母坐在一起观看传说剧（戏剧），所有这些动作应尽量避免表演。（295）

行家应创作这样的传说剧（戏剧）：语言非常优美动听，没有刺耳难听的词语，这种戏通过教诲使人们获益。（296）

现在请听我讲述激情相会时，女主角称呼恋人的那些词语。（297）

女主角在欢乐中对恋人的称呼是："亲爱的"（priyā）"爱人"（kānta）"亲亲"（vinīta）"主人"（nātha）"大人"（swāmi）"命根子"（jīvita）"极乐"（nandana）。（298）[③]

女主角在愤怒中对恋人的称呼是："坏人"（duhśīla）"恶人"（duracāra）"骗子"（śaṭha）"冷血"（vāma）"丑鬼"（virūpa）"无赖"（nirlajja）"蛮子"（niṣṭhura）。（299）

恋人不做令人反感之事，不说不合时宜的话，向来行事端庄，他就叫"亲爱的"。（300）

在嘴唇或身体其他任何地方没有与别的女子欢爱的痕迹，他被称为"爱

① 新护认为，"男角对空说话"中的男角并未出现在舞台上，而是想象中的人物。这位虚拟人物的行为活灵活现，这种情况在独白剧表演中最为常见。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1140。

② 高斯认为这种规则体现了印度戏剧艺术高度道德化的色彩。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.481。

③ 此处的 nandana（极乐）也是毗湿奴与湿婆共同的名号之一。

人”。(301)

即使在盛怒之下，他也不会对恋人说出什么过激的话，他也不说粗话，他叫“亲亲”。(302)

在欢爱中，他对恋人甜言蜜语、以礼相赠、宠爱护佑、令其欢喜，他叫“主人”。(303)

他对恋人帮助很大，有能力保护她，不轻视也不妒忌她，任何时候都头脑清醒，他叫“大人”。(304)

他将恋人带到床上，按照她的意愿和兴趣，巧妙娴熟地令其欢喜，他叫“命根子”。(305)

他出身高贵、稳重端庄、睿智聪明、亲切友好、语言得体，值得她在女友中称赞，他叫“极乐”。(306)

这些称呼都是用来渲染情爱的魅力的。我接着讲述那些表示缺乏爱意的称呼。请听！(307)

粗野残忍、没有耐心、自负高傲、厚颜无耻、自吹自擂、语言过激，他叫“坏人”。(308)

他随意殴打或囚禁女子，或恶语伤人，他叫“恶人”。(309)

出于某种缘故，对女子甜言蜜语但却口惠而实不至，他叫“骗子”。(310)

某事不可为，他却一意孤行，偏做此事，他叫“冷血”。(311)

身上留有其他女子的新鲜抓痕，他还吹嘘自己交了桃花运，他叫“丑鬼”。(312)

虽然有负于她，但却加倍纠缠她。他身上带有出轨和负心的痕迹，他是“无赖”。(313)

尽管有负于她，但却企图强行与之交欢，并不考虑安抚她的心，他叫“蛮子”。(314)

以上是用语言表现恋人是否可亲的各种方式。在不同情况下，必须慎重运用。(315)

音乐须得伴以甜美柔和的舞蹈表演，它有艳情味，表现令人不快的情爱。(316)

如有男主角与另一男角隔空谈话，话中含有艳情味，这种方式同样适用于女主角的表演。(317)

传说剧中的一出戏表演与男主角相关的艳情味，上述规则同样适用。(318)

智者认为，以上是与王宫有关的（情爱）表演规则。接下来，我将讲述与天女有关的表演规则。(319)

天女们的衣服总是艳丽夺目，她们总是满心喜悦、快乐嬉戏、消度时光。(320)

天国的男子没有妒忌、没有愤怒、没有怨恨、没有世俗喜乐，因此，天国里没有与男女相关的艳情味。(321)

当天女与凡人结合时，她们便具有凡人的所有性情。(322)

当天女受到诅咒而下凡人间居住时，她们与凡间男子的结合及彼此交往，应与凡间男女的表现一致。(323)

天女隐身不见，但以鲜花和装饰品发出的声音吸引凡间男子。不一会儿，她现身片刻，旋即隐去身形。(324)

凡间男子被天女所展示的衣服、装饰和花环所吸引，心醉神迷，遂修书求爱。(325)

沉醉中产生的爱极乐无限，本性产生的爱却不会如此情意绵绵。(326)

诸位婆罗门啊！天国的男子获得凡人身形后，也具有凡人的所有性情，行为动作并无差异。(327)

与内部表演相关的国王行状应该如此表演。外部表演将在涉及浪子（vaiśika）的下一章讲述。(328)

以上便是婆罗多《舞论》中名为《综合表演》的第二十四章。

第二十五章 亲近妓女 ①

精通所有艺术，他因此是优秀者（vaiśeṣika）。与妓女亲近（veśopacāra），他叫浪子②。（1）

---

① 本章题目 bāhyopacāra 中的 upacāra 有 practice 或 performance 之意，因此也可译为“外部表演”。高斯译本将标题译为 Dealing with Courtezans，集体译本译为 Services of the Gallant，温尼本译为 The Arts of Courtesans，阿迪耶译本译为 Men and Women-Outward Characterization。高斯认为本章第 13 颂和第 9、27、34 等三颂的前半颂疑为晚期出现的后人添加的内容。

② 此颂的 vaiśika 可按字面意思译为“浪子”“寻欢客”或“买春者”。通过上下文语境看，婆罗多将 vaiśika（浪子）和 vaiśeṣika（优秀者）等而观之，因此，下文的“男主角”或“男子”和“女主角”或“女子”也可视为浪子和妓女的代名词。高斯认为 vaiśika 和 viṭa（情人）是近义词。参见高斯译本第 1 卷第 486 页。婆罗多对犊子氏的思想吸纳和艺术借鉴，在《舞论》第 25 章叙述妓女和寻欢客的相关表演时，表现得同样突出。犊子氏的《爱经》第 6 篇即倒数第 2 篇专论妓女，而婆罗多《舞论》第 25 章也是以妓女作为戏剧的主要表现对象。该章后边的内容虽也涉及男主角即寻欢客，但其重心显然是描述女主角即妓女。由此可见，婆罗多对犊子氏的妓女描述烂熟于心并多有借鉴和发挥。印度学者指出，犊子氏的《爱经》与《摩奴法论》反差强烈，因为后者禁止男女获得性的欢悦之感。对后者而言，性只是传宗接代而已。然而，以男欢女爱履行传宗接代的家庭职责，显然不是犊子氏情爱艺术论的首要主题。婆罗多自然也是如此。“婆罗多的《舞论》是关于美学、戏剧、舞蹈、音乐和表演艺术的大部头编著，它大约汇编于公元前 2 世纪，犊子氏在同一时期写出了他的《爱经》。婆罗多或《舞论》的作者相当熟悉‘爱论’的传统，他运用‘欲经’一词表示男子的性取向（XXII.206）。犊子氏也运用一些源自《舞论》的专门术语，他了解自己的《爱经》与《舞论》及美学、音乐和表演艺术的紧密联系。不过，不清楚究竟是哪些托名婆罗多而汇编《舞论》文本的作者们研读过犊子氏的《爱经》，还是犊子氏研究过我们现在所能见到的《舞论》文本。犊子氏和婆罗多之间存在紧密的联系，因为戏剧和剧场将情爱、艳情或爱情作为重要主题进行表演。因此，探讨舞台、戏剧或表演艺术的理论家必须进入‘爱论’的领域，婆罗多也须如此。事实上，他的《舞论》第 22、23 章就是探讨‘爱论’的某些主题……但是爱欲或性爱结合导致人生束缚的解脱，这一观点不在他的考虑范畴。和犊子氏的著作一样，《舞论》的整个探讨都是基于男性的视角，女性在此被视为快乐之源。”参见 Radhavallabh Tripathi, ed. & tr. *Kāmasūtra of Vātsāyayana*, "Introduction," pp.39-40。综上所述，婆罗多对犊子氏的《爱经》有所借鉴和发挥。正是这种追求创新的思维，使得婆罗多的艳情心理论或情爱表演论颇为出彩。以往的论者往往忽略或根本不知道婆罗多艳情论与犊子氏《爱经》为代表的印度古代情爱艺术论的深刻联系，以致于学者或读者均无法进一步领悟婆罗多艳情论的奥妙和魅力。因此，研究婆罗多等古典梵语文艺理论家的重要范畴或思想体系，必须回到印度文化经典中，寻觅他们之间的思想关联，感触远古时代各思想体系抱团取暖、彼此受益的“历史温度”。

掌握所有艺术（kalā），通晓一切工巧技艺（śilpa），洞悉如何赢得女子芳心，这样的男人便是浪子。（2）①

概而言之，男子的三十三种美德可以分为自身所有的美德、妆饰产生的美德和天性产生的美德。（3）

通晓经论，精于技艺，身形俊美，面容喜人，勇猛精进，沉着坚定，青春焕发，衣着合适，种姓高贵，亲切宜人，温柔甜美，慷慨大方，忍辱负重，谦恭自律，勇敢无畏，言语动听，足智多谋，英俊倜傥，性喜洁净，精通情爱，殷勤忠实，善选地点，善挑时机，不吐秽语，含笑而谈，能说会道，聪明伶俐，甜言蜜语，性不贪婪，大方施舍，忠诚守信，恪守誓言，信赖恋人，自尊自重，他是浪子。（4-7）

（另有人说），痴心不改，性喜洁净，调伏感官，殷勤忠厚，气宇轩昂，能说会道，正当英年，这是浪子的六种美德。（8）②

具有智慧和美德者，如说书人、苦行者、演员，心思敏捷者，如女邻居、女友（sakhī）、女仆、少女、女艺人（kāruśilpikā）、奶妈（dhātrī），邪门外道者（pāṣaṇḍinī，尼姑）、占星师（īkṣaṇikā），这些人可以成为女使（dūtī）。（9-10）

善于鼓动女主角，言语动听，谦恭有礼，善于随机应变，举止优雅，严守秘密，具有这些美德的人可为女使。（11）

女使者应鼓励女主角，指出与男主角相会的种种缘由，如实地传达他的话语，叙述他的情况。（12）

聪明的人永远不会雇用愚痴的人、俊美的人、富有的人或生病的人充任自己的使者。（13）

女使者应向女主角极力渲染男主角的高贵出身和丰厚的钱财，告诉她与男

---

① 高斯认为，kalā 通常与 śilpa 近义，但运用前者的《爱经》提及的六十四艺多数为工巧技艺（crafts）。“当 kalā 和 śilpa 在句子中并用时，ślipa 只能表示 craft 的意思。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.486。

② 此颂在《舞论》的另一种版本中为：“男主角（浪子）的朋友有六种美德：痴心不改，性喜洁净，聪明伶俐，气宇轩昂，能说会道，正当英年。”新护将此句中的“能说会道”（citrābhidhāyī）解释为“擅长曲折隐晦的表述”（vakroktikuśalah）。参阅 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, 2014, p.1149。

主角交欢的目的何在。（14）

女使者应想方设法，使从未有过情爱经历的女主角、对男主角怄气的女主角与他愉快相聚。（15）

女主角与男主角的首次相聚可以安排在节日的夜晚，或安排在花园中，在亲友、奶妈（养母）、女友的房中，或安排在聚会上，或借口探视病人而聚，或安排在空无一人的房中。（16-17）

以各种不同方式如此这般地相聚后，应从不同的迹象仔细观察，判断女主角对男主角产生了感情，还是没有感情。（18）

女主角内心充满强烈的爱，毫不掩饰见到恋人时的娇媚举止，她被称作热恋者（madanāturā）。（19）

对朋友说起恋人的优点，向恋人赠送自己的财宝，尊重恋人的朋友，仇视他的敌人。渴望与他相聚。看见他便欣喜若狂，听人说起他喜不自禁。饱含深情地注视着他。待他睡下方才入眠，先于他起床。恋人吻她，她也回吻。与他分享烦恼、痛苦与喜悦。从不发怒。具有这些品质的人，她是痴情者（anuraktā）。（20-23）

反感男主角的人的特征是：被他吻过后，以手抹嘴；说些不愉快的话；即使对她言辞亲切，她也发怒；讨厌他的朋友，称赞他的敌人；先于他上床，却背对他而卧；无论怎么殷勤伺候，她也无动于衷；不帮他分忧，却无缘无故地发火；不拿正眼瞧他，也不高高兴兴地迎接他；显示出上述迹象的女主角就是反感者（viraktā）。（24-27）

采用下述行为可挽回女主角的芳心：向她炫耀财富，展示钱财，并赠予财宝，对她显示善意，或佯装离她而去，或靠近她以表情意。（28-29）

由于下述原因，女主角与他变为路人：贫穷、疾病、痛苦、粗暴无礼、缺乏学问、远走他乡、傲慢自负、特别贪婪、举止失态、回来太迟或行为不端。（30-31）

男主角举止行为饱含爱意，可使女主角回心转意，令其高兴，他会重新赢得她的芳心。（32）

对于贪婪的女子，应赠予钱财；对于技艺精湛的女子，应展示自己的博学多闻；对于聪明伶俐的女子，应以轻快活泼的举止取悦于她；对于自尊心强的

女子，应满足其心愿，使其接受饰品，并与之共赴艳情之道；对于讨厌男子的女子，应讲故事哄其开心，使其心悦诚服；对于（未满十六周岁的）少女，应赠予玩具；对于胆小的女子，应好言安抚；对于傲慢的女子，应谦卑侍奉；对于高贵的女子，应展现自己的技艺。（33-35）

所有的女子按本质可分三类：上等、中等和下等。妓女的等级与其本性一致。（36）

即使反感也保持冷静，不对恋人恶语相向；即使生气，也不会持久。通晓各种技艺，出身高贵，钱财很多，令人愉悦，男主角对她宠爱有加；精通《爱的秘笈》，忠贞不二，身形优美；因故也会发火，但却不会恶言相对；善于随机应变，迷人可爱。她被视为上等女子。（37-39）

钟情于男子，也为其所爱，精通情爱仪轨，嫉妒情敌，醋意很浓，不加掩饰，高傲自负，发怒却也短暂，能在瞬间恢复平静，这样的女子属于中等。（40-41）

无缘无故地生气，本性很坏，太过傲慢，喜怒无常，蛮不讲理，怒气长久，她是下等女子。（42）

享受过艳情之味后，所有的青春魅力（yauvanalīlā）可分四个阶段，以妆饰、形体、动作和特征进行展示。（43）

大腿、脸庞、臀部和嘴唇丰满，乳房坚挺迷人，渴望情爱，这是青春的第一阶段。（44）①

四肢结实，乳房浑圆，腰身苗条，最适合享受欢爱，这是青春的第二阶段。（45）

具有各种美，情欲旺盛，令人陶醉，各种美德皆备，激情欢爱平添几多艳丽，这是青春的第三阶段。（46）

青春的佳期和青春的第二、三阶段已经流逝，艳情欢爱似已成为仇敌，这是青春的第四阶段。（47）

脸庞、大腿、臀部、嘴唇和乳房逐渐消瘦，欢爱激情已慢慢消失，这是青

① 新护认为，第一阶段的女子年龄上限为 20 岁，第二至第四阶段的年龄上限为 30、40、50 岁。其他一些人认为四个年龄段分别以 16、25、30、45 岁为起点。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1157。

春的第四阶段。（48）

不堪忍受太多痛苦，既不怨恨也不喜欢情敌，迷恋天性温和的人，这是青春的第一阶段。（49）

表现出一点高傲，也有一些怒气和妒忌，生气时沉默不语，这是青春的第二阶段。（50）

精通情爱，情欲旺盛[①]，怨恨情敌，傲慢自负，行为显眼，她处于青春的第三阶段。（51）

迷住男子，即使情敌精于欢爱，她也不妒忌。总是想与恋人永不分离。她处于青春的第四阶段。（52）

以上便是传说剧中女主角表演青春魅力的四个阶段。接下来我依据《爱的秘笈》讲述男主角的特征。就其与女性打交道而言，男主角分为五类：机智（catura）、优秀（uttama）、平凡（madhya）、低劣（adhama）和衰老（sampravṛttaka）。（53-54）

分担女子的痛苦，忍辱负重，善于平息因爱而起的怒火，精通情爱仪轨，能说会道，足智多谋，并不任性，他是机智型男主角。（55）

知悉女子对自己有些反感，他也不对她做不快之事；能洞察女子内心的真实想法，记忆力好，他是优秀者；举止温柔，慷慨大方，充满爱意，但又不为爱而冲昏头脑，被女子侮辱后也会动怒，他是优秀者。（56-57）

心态平常，正视女子的各种情形，赢得她的芳心。一旦发现过失，也会动怒，他是平凡者。（58）

在合适的时机赠礼，即使受到女子侮辱也不暴怒，但发现女方有丝毫欺诈就会痛恨，他是平凡者。（59）

受到女子羞辱，仍厚颜无耻地接近她；性喜移情别恋；即便证实女子出轨（vyalīka），且朋友劝阻不要坚持，他却一味贪恋女方，他是所谓的低劣者。（60-61）

无所畏惧，也不生气，有忍耐力，本性愚痴，性情坦率，顽固透顶，对

① 新护将此句中的“情欲旺盛”（ratiguṇāḍhyā）解释为“通晓《爱的秘笈》所载的复杂大胆的交合方式”。参阅 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1158。

《爱的秘笈》一窍不通，在交欢过程中发生争吵、打斗时显得软弱，成为女子手中的玩偶，这说明他是新手。（62-63）

女子本性复杂，内心神秘深奥，因此，智者应斟酌其性情再拟接近。（64）

男子应该采取各种方法，了解女子内心的爱恶喜好，思考《爱的秘笈》所载亲近（upacāra）女子的方法。（65）

这些应该采取的方式包括：抚慰（sāma）、赠礼（pradāna）、争执（bheda）、惩罚（daṇḍa）和抛弃（upekṣā）。（66）

“我是你的！”“你是我的！”“我是你的亲亲！”“你是我的心肝！”这些言不由衷的话便是抚慰。（67）

根据自己财力大小，借某些托辞为由，不失时机地赠予财宝，这是所谓的赠礼。（68）

争执是当面指出设法了解到的女子的过失，杖罚指囚禁或殴打女子。（69）

对于冷淡自己的女子，应以抚慰的方式侍奉她。对于贪婪的女子，应赠予其财富。对于移情别恋的女子，应以争执的方式使其臣服。（70）

如果女子移情别恋，开始做出不轨之事，应该实施惩罚，以棍子轻殴，并拘禁她。（71）[①]

抚慰等四种方式均已依次用毕，而女方却不肯就范，智者会抛弃她。（72）

从女子脸上表情、眼睛或肢体动作，可以判断她是否厌恶、喜爱男主角，抑或对他无动于衷。（73）

为了钱财利益，无论男子可亲还是可恶，妓女皆与之交合，只有神庙和王宫中的女子例外。（74）

她们称可恶者为“亲爱的”，称可亲者为“心爱的”。她们视恶棍为好

① 高斯认为这里的话可以追溯至《政事论》第 3 篇《律法》对妻子越轨的惩罚的相关规定（III.3.59.20-27）。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.495。相关汉译参见朱成明：《〈利论〉译疏：导论、译文、疏证》，北京大学博士学位论文，2016 年，第 195 至 196 页。

人，视无赖为善士。见到此类人，妓女心情愉快，睁大眼睛，双目含笑，面露喜色。（75-76）

情爱源自男女交合的结果，也源自男女双方的分离之苦，它好比烈火遇到干柴。（77）

以上便是浪子与女子（妓女）亲近的相关规则，应将其合适地运用于传说剧与创造剧中。（78）

诸位优秀的婆罗门啊！以上便是行家应遵循的亲近妓女的相关规则。下面，我讲述复杂表演。（79）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《亲近妓女》的第二十五章。

第二十六章 复杂表演[①]

以肢体等随时随地进行的各种表演的特点尚未得到论述，这种种表演就是复杂表演（citrābhinaya）。（1）

举起双手作旗帜式和万字式，头部仰视，以各种眼神表演如下事物：拂晓、天空、夜晚、黄昏、白昼、六季、乌云、森林、宽阔水域、大片区域、行星（graha）和星座（nakṣatra）。（2-4）

双手和头部姿态同上，眼睛俯视，地上的事物因此得以表演。（5）

表现月光、愉快、风、味道和气味，应表演触摸和摄取等动作。（6）

以衣遮脸，表演太阳、灰尘、烟雾和火。渴求阴凉，表演地面的焦灼炎热。（7）

眯着眼睛朝上，表演中午的太阳。日出日落，则以暗含深意的姿态进行表演。（8）[②]

抚摸肢体且极度兴奋，表演欢乐愉快的心情。（9）

抚摸肢体，焦躁不安，嘴唇闭合，表演本性强烈的事物。（10）

智者（聪明的演员，下同）信心百倍，肢体浓妆艳抹，表演丰富高尚的感情。（11）

双手在佩戴圣线处均呈屈指式（IX.45），然后分开万字式（IX.134），表

① 题目 citrābhinayara 中的 citra 有“各种各样”“杂色”“殊异”“特殊”等意思，因此译为“复杂表演”“殊胜表演”或“特殊表演”等均可。高斯认为本章第 85 颂后半颂、第 86 颂前半颂、第 127 颂疑为晚期后人添加的内容。高斯译本将标题译为 Varied Representation，集体译本译为 Special Representation，温尼本译为 The Special Representation，阿迪耶译本译为 Acting-Miscellaneous。新护认为，《舞论》第二十四章《综合表演》主要论述与味相关的表演，而此章论述重点在于情由。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni,p.1164。

② 另一版本为：“……日出日落，以惊讶状表演之。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1165。

演项链和花环。（12）[1]

食指旋转，眼睛环视，手下压，呈（纯舞势中的）嫩芽式（IX.196），表演掌握一切之意。（13）

无论与说者（听者）自己、别人或中间其他人有关，可听与可见的对象皆以手指耳朵、眼睛进行表演。（14）

表演者身体颤抖，双眼闭上，表演闪电、流星、雷声、火花和光焰。（15）

双手呈食指始伸式和小指始伸式，头部偏向一侧，眼睛斜视，表演自己不愿触碰和反感的对象。（16）

掩住面庞，表演挡住热风、天空强光、灰尘、水、昆虫、蜜蜂。（17）

表演狮子、熊、猴子、老虎和其他野兽，应将花萼式（IX.80）下压为万字式。（18）

万字式和三旗式（IX.27）表示尊敬长者，万字式和璎珞式（IX.136）表示棍杖。（19）

一、二、三、四、五、六、七、八、九、十，这些数目以相应的手指数表演。（20）

几十、几百、几千的数目，双手呈旗帜式（IX.127）进行表演。（21）

超过十的数目，应以语言和暗示性手势（parokṣābhinaya）来表示。（22）

举起棍杖，表演伞、旗帜和旗杆。各种武器则以举握它们的方式表演。（23）

聚精会神，眼睛俯视，微微低首，左手持钳形式（IX.109），以表现回忆和禅定。（24）

头呈仰起状，右手呈天鹅翼式（IX.105），演员借此表演子孙后代、最佳效果。（25）

手在头部右边呈屈指式，表演过去、停止、消失（和听到的语言）。（26）

诸根聪慧安好，各方清净明亮，大地绚丽多彩，据此表演秋季（śarada）。（27）

① 屈指式为单手表演，万字状则为双手蜷曲状的叠加和变化，故有此说。

身体蜷曲紧缩，寻求阳光、火与衣服，上等与中等角色借此表演霜季（hemanta，初冬）。（28）

脑袋晃动，牙齿颤抖，嘴唇哆嗦，肢体蜷曲，哀鸣悲叹，说话结巴，下等角色借此表演霜季寒意。（29）

如由于厄运而处于不幸境地，状态良好的上等角色有时也会以上述方式表演霜季的寒意。（30）

智者通过嗅闻季节花香和感受令人难受的寒风，以表演寒季（śiśira）。（31）

应通过欣喜、愉悦和欢庆节日的活动，通过展示各种鲜花，表演春季（vasanta）。（32）

智者通过表演擦汗、地面炎热、扇子、感受热风，表演夏季（grīṣma）。（33）

迦昙波花、苦楝花、古吒遮花、绿草地、胭脂虫（indragopa）、孔雀群，这些用来表演雨季（prāvṛṣa）。（34）

乌云聚集，暴雨倾泻，响声震天，电闪雷鸣，天鼓妙音，雨季之夜，如此表演。（35）

无论喜欢或是反感，应以适合时令的迹象、服装、活动与风光（rūpa）来表演每一个季节。（36）

由于主题（artha）的需要，这些季节应该运用味来表演。对欢喜者而言，这些季节令人愉快；对痛苦者而言，这些季节令人悲伤。（37）

借助于情由的表演，表现情。同样，借助于情态的表演，获得情。（38）[1]

情由引发的行为，由情态表演，而情与自己的情态表演有关，情由则与他人的表演有关。（39）

师尊、朋友、亲密的知交、族人或亲戚进入并被通报，这称为情由。（40）

急忙从坐的地方站起让座，赠礼，言辞恭敬，这称为情态。（41）[2]

此外，从戏中表演的各种结局或与之相关的行动中，智者确认情由与情

① 参见前边论述“情”的第七章第 1 至 5 颂。
② 此颂在温尼本中为：“（主人）急忙从座位上站起，虔诚地对客人致敬（arghya）、敬水（pādya）、让座，这称为情态。”（XXVI.42）参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1171。

感。（42）

回复使者带来的信，这称为情态，它以写回信进行表演。（43）

男主角与女主角如此这般地表演情、情由与情态。（44）

在表演自己的本性时，男主角表演与行为相关的毗湿奴式脚位，女主角表演与行为有关的展左式（XIII.160-163）或展右式（XIII.164-166）。（45）

如有特殊需要，为了展现各种情，应以种种不同方式表演其他一些脚位。（46）

男子的形体表演具有坚定优雅的特征，女子的形体表演则有温柔甜美的组合体式。（47）

女主角的手、足和其他部位的动作优美可爱，而男主角的这些部位的动作稳重而傲慢。（48）

男女各按不同方式表演词语的含义。我将按照与之相应的情和情态，依次讲述它们。（49）

智者借此表演欢喜：拥抱（别人的）身体，双眼含笑，激动兴奋。（50）

女主角如此表演欢喜：急速地竖起汗毛，流泪，语中含笑，亲切可爱。（51）

智者如此表演愤怒：红眼上翻，嘴唇紧咬，直喘粗气，肢体颤抖。（52）

女主角如此表演妒忌之怒：眼中含泪，嘴唇和下巴颤动，脑袋摇晃，睫毛蜷曲，无声无语，手指折曲，抛弃花环和装饰，脚位呈展左式（āyata）。（53-54）

男主角如此表演痛苦：呼吸沉重，俯首忧思，对空而语。（55）

女主角如此表演痛苦：哭泣，叹息，捶打胸脯，跌倒在地，拍打地面。（56）

欣喜流泪与妒忌流泪，这在前边已经讲过，女主角与平庸男角均可表演。（57）

男主角如此表演恐惧：行为惊慌失措，惶恐不安，武器坠地，失去毅力，不再激动。（58）[①]

女主角如此表演恐惧：眼珠乱动，肢体颤抖，心中恐慌，左右四顾，寻求保护，高声大哭，抱紧亲人。（59-60）

① 《舞论》另一版本第二十六章第59颂为："男主角的恐惧来自于意识到敌人的勇毅与强大，应表演惊慌失措、内心不安与武器坠地等。"参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1174。

女主角与下等男主角应如此表演前边提到的迷醉：蹒跚缓步，对空乱抓，眼珠乱晃，说话结巴，身体颤抖。（61-62）

以上便是男主角与女主角适时表演情时应遵循的仪轨。（63）

在戏剧表演中，女主角的情的表演优美动人，男主角的情的表演坚定柔和。（64）

呈三旗式的双手手指移动，可表演鹦鹉（śuka）、八哥（sārika）和其他鸟儿。（65）

孔雀、鹤与天鹅等天生的大鸟，应以各种舞动方式（recaka，IV.24）和组合体式进行表演。（66）

驴、骆驼、马、象、狮子、老虎、母牛与水牛等，演员应利用行走的步姿和手势进行表演。（67）

精灵、鬼怪、夜叉、檀那婆和罗刹，当其隐匿身形时，应以形体动作且呼唤其名进行表演。（68a）[①]

那些看不见的对象，以组合体式进行表演；那些看得见身形的对象，则以恐惧、不安、惊讶表演。（68b）

那些不见身影的神，善于表演者应根据情况需要，以身体伏地敬拜、合适的情与动作进行表演。（69）

表演敬拜一位不见身影的人时，手应呈屈指式从两边举起，触摸头部。（70）

表演敬拜天神、长者和女性时，双手应呈璎珞式和鸽子式（IX.129）。（71）

当天神和尊者显形可见时，应表演敬拜或巨大的神通。（72）

人群、女人、浪人、无赖，智者以（纯舞势中的）中旋式（IX.192）进行表演。（73）

① 译者所据的底本即 M. 高斯（M.Ghosh）校勘的《舞论》与其他版本有出入，高斯本在此少了一颂，以致影响到前后文的理解。因此，译者分别参考以下二书相关梵文（即后边所列两种《舞论》的第二十六章第69颂和第二十五章第71颂）译出：Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1175；Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra*, Vol.3, eds. by R. S. Nagar and K.L.Joshi, p.270。为了忠实于笔者依据的底本原文的编排序号和阅读方便，特将此处上下二颂编为68a和68b。

高耸的山峰和高大的树木，应举起伸开的双手进行表演。（74）

宽广无垠的海水，应伸出呈旗帜式的双手（即合十式，IX.127）进行表演。（75）

英勇、自负、傲慢、威严和壮大，手应呈蜷曲状置于额头。（76）

呈鹿头式（IX:86）的双手离开胸部，迅速地扩展开来，这是表演揭开某种东西。（77）

双手微微伸开，掌心向上，向下倾斜，以表演屋内的黑暗、空隙（bila）和洞穴。（78）①

人们害相思病，为咒语（śāpa）或鬼魅所困，心中不胜激情之苦，应以脸和肢体动作进行表演。（79）

秋千如此表演：抓住绳索，肢体抖动，摇动秋千。秋千如此摇晃，观众会认出它，而坐在位置上的人被视为在秋千上摇荡。（80-81）②

我将讲述空谈、独白、密谈和私语。（82）

对远处的人或不见身影的人说话，对近处隐身不见者说话，这是空谈（ākāśavacana）。它以有答语的对话来表演，诗（戏剧）中可以引申出与此相关的种种素材。（83-84）

在狂喜、沉醉、激情、憎恨、害怕、惊异、愤怒或痛苦的强烈感情驱使下，独自说话，表达内心深处的想法，这是独白（ātmagata）。独白一般多与沉思斟酌一道运用在传说剧（戏剧）中。（85-86）

说话与隐秘的事情有关，这是密谈（apavāritaka）。情势所迫，说出的话不让随行者听见，这是私语（janāntika）。说出的话与内心想法、沉思或感情状况有关，这是独白。（87-88）

在传说剧表演中告诉别人秘密时，应在对方耳朵边说“正是这样，正是这样”。（89）

① 《舞论》另一版本第二十六章第 80 颂为：“双手微微伸开，掌心向上，向下倾斜，以表演海岸（velā）、巢穴、房屋和洞口。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1177。

② 《舞论》另一版本第二十六章第 82、83 颂为：“秋千如此表演：抓住绳索，肢体抖动，摇动秋千。如将秋千放在舞台上作为道具，演员应如平常一样端坐其上进行表演（anukaraṇa）。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol. 3, ed. & tr. by N. P. Unni, p.1178。

由于某种缘故，旧话重提，为避免重复，应在别人耳边诉说。（90）

为求准确无误，演员应在吟诵台词时采取空谈、私语和独白的方式进行表演，它们要么与可见或隐身的人有关，要么与自己或他人有关。（91）

在表演私语和密谈时，演员应以呈三旗状的手遮住自己（的脸）。（92）

出于惊慌、厄运（utpāta）、愤怒、悲痛或兴奋，语言可以重复讲述。（93）

“妙哉！妙哉！”“哎呀！哎呀！”“什么？什么？”“别说！别说！”在上述情况下，这些话可以重复两到三次。（94）

智者不以形体动作的表演阐发诗（戏剧）中不完整或不正确的语言。（95）

适合上等角色表演的情，不适合中等角色表演；适合中等角色表演的情，不适合下等角色表演。（96）

根据上等、中等和下等角色各自形体动作产生的不同情和味，戏剧引人入胜，激动人心。（97）

睡梦中的情，绝对不宜以手势表演，但可通过真情与语言来表演。（98）

表演睡梦中的人所说的话时，声音低缓，语言有时清晰，有时模糊，其含义有时须得复述方可明白，它与回忆过去发生的事情有关。（99）

吟诵老人的台词时，发出的声音结结巴巴、颤颤巍巍。吟诵孩子的台词时，口齿不清，声音时断时续。（100）

表演垂死者说话时，器官发音微弱沉滞，吐字犹如钟声，脚步踉踉跄跄，声音滞塞，呼吸沉重，如有痰塞。（101）

表演昏迷者的语言时，发音犹如表演垂死者时的滞塞沉重，呼吸困难。表演沉醉者的语言时，台词吟诵应有重复。（102）

对于种种情况引起的死亡而言，表演的本相各不相同。有时是手足伸开，有时是所有肢体瘫软。（103）

表演疾病引起的死亡时，应声音哽咽，呼吸困难，肢体松弛，一动不动。（104）[①]

表演服用毒药引起的死亡时，手足等身体各个部位伸开。表演毒性发作时，身体颤抖。（105）

表演毒性发作的第一阶段是憔悴，第二阶段是颤抖，第三阶段是焦灼，第四阶段是哽咽，第五阶段是呕吐，第六阶段是断颈，第七阶段是痴呆，第八阶段是死亡。（106-107）[②]

憔悴（kārśya）如此表演：眼睛瞳孔缩小，脸庞和嘴唇消瘦，腹部、肩膀和手臂变细。（108）

颤抖（vepathu）如此表演：手、足、头要么同时摇晃，要么分别抖动。（109）

焦灼（dāha）如此表演：全身颤抖，心悸恐慌，肢体奇痒，手足乱伸。（110）

哽咽（hikkā）如此表演：眨眼不停，呕吐不止，痉挛抽搐，吐字不清。（111）

呕吐（phena）如此表演：又呕又吐，脑袋乱晃，无知无觉，眼睛不眨。（112）

断颈（grīvābhaṅga）如此表演：脑袋低垂，肩膀紧贴脸庞。痴呆（jaḍatā）如此表演：所有感官失去知觉。（113）

无论是由于疾病发作或毒蛇咬伤致死，根据戏剧法，智者表演闭上眼睛。（114）

上述特殊的表演应结合相关的真情和感情（bhāva），其他一切世俗表演可由人间获得启迪。（115）

---

① 印度学者阿迪耶（Adya Rangacharya）认为，《舞论》第二十六章第 65 至 81 颂为后人窜入的文字，或为持不同教派观点者所改写，因为前边已经规定，死亡不能在舞台上直接表演。此外，本章开头即已简单地论及鸟类、动物、野兽、山峰和海洋等的表演程式。该学者还指出，此处论及死亡的表演，或许是指下等角色或一般的配角而言，但现存梵剧中没有哪部直接表演死亡。“显然，这些段落之所以加上，要么是因为某些俗语戏剧（Prākṛt plays）存在表演死亡的场景，要么是某个不遵循传统规范的理论家（non-conformist theoretician）所为。很明显，他的这些规则在早期（《舞论》的）传统中从未得到认可。”参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* tr. by Adya Rangacharya, pp.211-212。译者认为，该学者的观点有道理，例如，《舞论》第二十四章指出：“根据《爱的秘笈》，女子无法与恋人相聚终至死亡的场景，应该避免直接表演。”（XXIV.191）译文参见前文。

② 前边关于《舞论》第 7 章第 87 至 90 颂叙述毒性发作八阶段表演的医学背景的分析，完全可以用在此处。

正如花环编织者用鲜花编织花环一样，人们用身体各个部位结合味和情表演戏剧。（116）

已为登上舞台的演员制定了形体动作和行姿的仪轨，他们在退下舞台前须遵守核心原理。（117）

我已经依次讲述了语言和形体表演。没有在此讲述的规则，智者可从人世间获取。（118）

世人（loka）、吠陀和内明是（戏剧的）三大标准（pramāṇa）。戏剧的主题主要以吠陀和内明为基础。（119）

戏剧源于吠陀和内明，它由语言和诗律构成。它以人的赞赏为演出成功的标准。戏剧产生于人的本质（lokasvabhāva），因此，人是评价戏剧表演成功与否的最高标准。（120-121）

模仿世上天神、仙人、国王与家主们的行为事迹的，这叫戏剧。（121）

人世间的行为和种种不同的情境，如以相应的部位进行表演，这叫戏剧。（122）

人世间发生的事与种种不同情境相关，通晓戏剧吠陀者应在戏剧中将其精心编织。（123）

经论、法论、艺术与活动，如以世间法表演，这叫戏剧。（124）

世上的感情与行为，不论是动或静，经论（此处应指《舞论》）不能规定其所有的表演仪轨。（125）

人有不同的性情，戏剧以人的种种性情为基础，因此，戏剧作家或戏班主应将人视为（确定戏剧表演规则的）权威。（126）

因此，戏剧表演者通过不同角色表现情感时，应重视相关的感情、形体动作和真情。（127）

那些正确掌握了表演方法的人，在舞台上表演戏剧，他们将戏剧原理（nāṭyatattva）用于表演，因此在世上赢得至高无上的荣誉。（128）

这些便是与语言、妆饰、形体表演相关的规则。想使戏剧表演获得成功，行家必须运用上述规则。（129）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《复杂表演》的第二十六章。

第二十七章　成功的标志

我将说明戏剧表演成功的特征，因为所有的表演均以成功为目的。（1）

戏剧表演的成功分为神助（成功）与人为（成功）两类，它源自语言、真情与形体表演，包含各种情味。（2）

人为的成功包括十种，神助的成功分两种，它们均以真情为基础，以语言和形体进行表达。（3）

微笑、半笑、大笑、赞叹、悲叹、惊叹，这些是语言表达的成功。（4）

汗毛竖起而兴奋不已、站起、抛衣、丢指环，这是形体表达的成功。（5）①

演员以某种双关语表达滑稽味时，观众常保持微笑。（6）

演员笑声不清晰，或语言并不逗笑，观众保持半笑。（7）

丑角引发的或某种技艺表演引发的效果，观众常会以大笑回应。（8）

表演正法句义（dharmapada），或表现令人惊奇之事，观众会以赞叹声回应。（9）

演员们表演欢喜等令人惊喜的感情时，观众会报以“妙哉”（aho）的惊叹声。（10）

观众感受悲悯味时含泪悲叹：“多惨！”体验惊异时会发出惊叹声。（11）

听到责骂声与感受惊奇时，观众心中大为惊诧，异常激动。（12）

诗（戏剧）中表现强烈仇恨、劈砍刺杀、战斗、惊恐逃窜、小规模搏斗时，有经验的观众按惯例摇头耸肩，含泪叹息。（13-14）

① 在印度古代戏剧表演中，富人在为表演优秀出彩而高兴时常向演员赠予指环、服饰等礼物。参见 Bharata, *Nāṭyaśāstra,* tr. by a board of scholars, 2014, p.429。

这些是行家知道的人为成功的表现方式。请听我讲述神助的成功。（15）①

表现丰富的真情和感情，观众常常视其为神助的成功。（16）

无声无息，安宁静谧，没有意外纷扰，座无虚席，这是神助的成功。（17）

这些便是观众应明白的人为成功与神助成功。我将讲述神旨造成的障碍（ghāta）。（18）

行家认为神旨、自身和敌意是造成（戏剧表演成功的）障碍的三个因素。有时还会有第四种障碍即意外。（19）

神旨造成的障碍包括刮风、起火、降雨、打雷、大象和蛇造成的恐慌、昆虫、猛兽、蚂蚁、杀野兽等。（20）

敌意造成的障碍包括高声大叫，狂呼乱喊，使劲拍掌，投掷牛粪、土块、杂草和石头。（21）

智者常常将妒忌、嫉恨、偏袒、受贿等视为敌意造成的障碍。（22）

意外造成的障碍包括地震、流星陨落、暴风雨。接下来我讲述演员自身造成的障碍。（23）

表演不自然、动作变形、演错角色、记忆出错、念错台词、叫苦、手足无措……头冠和装饰跌落、不合鼓点节奏、羞于说话、大笑、大哭，这些是影响表演成功的障碍因素。（24-26）②

昆虫和蚂蚁的侵扰会完全破坏表演成功，而头冠和饰物的跌落会造成噪音，破坏表演成功。（26-27）

杀害动物会影响戏剧表演顺利进行，头冠跌落抹杀表演的精彩之处（utkṛṣṭa），自动摘下头冠会损失四分之一的精彩，而演员惧于说话和鼓点出错会全盘葬送表演的成功。（27-28）

戏剧表演中难以解决的这两类障碍，常常源自天灾或漏壶（nāḍikā）中余水

① 高斯认为“人为的成功”指的是普通观众（相当于现代剧场走廊上的观众）对戏剧表演浅层次的感动，而“神助的成功”指的是有高度知识修养的观众（cultured spectators）对戏剧表演微妙复杂的深层内涵的欣赏。参见 Bharatamuni, *Nāṭyaśāstra,* Vol.1, tr. by Manomohan Ghosh, 2012, p.517。

② 这些便是演员自身造成的影响戏剧表演成功的因素。打省略号的文字是第 25 颂脱落的前半颂内容。

耗尽。（29）[1]

戏（kāvya）中的缺陷包括：语言重复，错用复合词，格尾出错，缺乏连声，使用意义不相关的词语，误用三种词性，混淆直接与间接，诗律不规范，轻重音混淆，停顿失当。（30-31）

缺乏音调，音调与声调有缺陷，未守音域与音速规则，缺乏激情（rāga），这些会损坏歌唱规则。（32）

不协调，无风格（mārga），无调试音（mārjana），手姿（prahāra）混乱，忽视开头和结尾，这些会损坏鼓乐效果。（33）

记忆出错而失误，诗（戏）中发音出错，饰物放错位置，头冠跌落，未戴饰物，不熟悉如何驾驭车、象、马、驴、骆驼、轿子（śivika）、天车和其他车辆，不正确地拿捏和运用武器和盔甲，不戴头冠和饰物便登上舞台，迟上舞台，睿智的内行应特别留意这些瑕疵，即便他们可不重视祭柱、火堆、祭草（darbha）和各种器皿。（34-37）

精通戏剧者应记录夹杂失误的成功、完全的成功和部分的成功，但不应简单地记载成功或失败。（38）

完全成功与彻底失败的表现极其多样，但部分的失败不应归于拙劣表演。（39）

戏班主安放名为“粉碎”的祭旗后，助手应始终准确地记录时间与成败要点。（40）

在盛大的节日上念错颂神诗句，应记为序幕表演的失误。（41）

将其他诗人的作品插入戏中，行家应记为舞台表演的失误。（42）

诗（戏）中糊里糊涂地混入其他诗人（戏剧作家）的姓名，显然是败笔，行家应按规则记为失误。（43）

诗（戏）中错用与地点不相符合的服装与语言，智者应记为规则方面的地点失误。（44）

谁又能完全遵守戏剧表演或创作规则呢？谁又能非常大胆地声称通晓前人

---

[1] 计时器（漏壶）中的余水耗尽指规定的演出时间用完。参见《舞论》第 24 章相关内容（XXIV:243）。

所说的一切？（45）

因此，应按规则在戏中运用意义深邃的词语，它为吠陀与世人所认可。（46）

没有哪部戏剧能完全避免失误或缺乏亮点，因此戏剧创作应尽量减少失误。（47）

演员不应忽视与戏剧相关的语言、形体、真情、妆饰、味、情、舞蹈、歌曲、器乐与世俗习惯。（48）

这些是行家所认可的表演成功的标志。我将说明观众的特征。（49）

品格高尚，出身高贵，举止文雅，富有学识，追求美名与正法，公正不阿，正当盛年，精通六种戏剧，睿智，纯洁，平等待人，精通四种器乐与妆饰，恪守正法，通晓地方与方言表演规则，精通技艺，通晓四种表演方法，谙熟情味体验，熟悉语法与诗律规则，精通各种经论，应将此人视为理想的戏剧观众。（50-53）

感觉敏锐，心地纯洁，明辨是非，没有缺陷，富有热情，这是理想的戏剧观众。（54）

见人高兴就喜悦，见人悲伤也痛苦，见人凄惨亦怜悯，此人宜于赏戏剧。（55）

所有这些优点不可能集于某位观众一身。知识丰富无限，人生却短暂有限，剧场观众有凡人、愚夫和智者。智力平平者不可能理解优秀演员的表演。（56-57）

因此，人们只能观赏与自己的技艺、妆饰、行为、语言、举止等相契合的戏剧表演。（58）

男人、女人性格各异，老人和年轻人性情不同，且有优秀、普通和低能之分。戏剧以这些不同的性格特征为基础。（59）

年轻人喜赏艳情（kāma），智慧者乐见正法教义，商人寻思财富，无欲者寻觅解脱。（60）

勇士总爱厌恶味、暴戾味、搏斗与战斗，老人喜见正法故事与往世书传奇，孩子、愚夫与妇女总是喜欢滑稽味和妆饰。（61）

因此，进入剧场并可模仿感情体验的人，可以视其为具有优点与美

（alaṅkāra）的观众。（62）

以上所言乃是戏剧表演时的理想观众。如对（演员表演）存有不同意见，则由裁判组（praśnika）决断，他们包括精通祭祀者、舞者、诗律家、语法家、国王、弓箭手、画家、妓女、乐师和王宫大臣。请听我讲述之。（63-64）

通晓祭祀者判断祭祀，舞者评判舞蹈表演，通晓诗律者评议作品中的诗律运用，语法家评判大量的台词吟诵，国王评议与王宫相关的行为事迹及相关人物的美德品质，弓箭手判断姿态是否端庄大方（sauṣṭhava），画家非常适合评判敬拜动作和戏剧表演基础的服装与饰物等，妓女评议男欢女爱之事，乐师评议音调与节奏，大臣评议宫廷礼仪。他们便是十种戏剧的裁判，他们应指出戏剧表演的优点与缺陷。（65-68）

无垢者们啊！不懂经典者发生争论时，我提到的这些裁判可以为此指出优缺点。（69）

涉及经典的知识出现争议时，应按惯例，以经典为判断是非曲直的标准（pramāṇa）。（70）

演员受主人的指使，或出于彼此竞争的需要，竞夺钱财和奖旗，因此产生竞赛。（71）

在评判争议时应体现公正原则。应预先确定获得赏金（paṇa）与奖旗的前提条件。（72）

评审团轻松就坐，心底坦然。他们以书记员（gaṇika）为助手，记录影响表演成功的失误。（73）

评审团不可坐得离舞台太近，也不可太远。他们的座位离舞台大约十二腕尺（hasta）左右。（74）

他们须留意先前说过的戏剧表演中出现的失误与成功之处。（75）

行家不必记录神旨和敌意造成的表演缺陷，但应记录戏剧表演者自身出现的失误。（76）

向国王禀报后，应将奖旗授予失误记录少、成功记录多的演员。（77）

（如两位）技艺娴熟的演员的表演具有相同的优点，奖旗授予成就更大者；成就相同者，则由国王决定奖旗归属；如国王倾心二人，则二位演员同时获奖。熟悉经典者应留意这种正确的评判方式。（78-79）

懂得欣赏表演优点的裁判们心思纯洁，轻松入座，他们抛弃所有的个人偏好，观察演员们表演时的成功（sādhana）与疑似缺陷，评判表演的协调性、形体优美性、台词吟诵质量、角色和味，也特别留意歌曲（gāna）、器乐和妆饰表演。（80-82）

戏中的形体表演与舞蹈、歌曲、各种音乐节奏保持一致，这叫协调（sama）。（82-83）

戏中主要部位（aṅga）与次要部位（upāṅga）的表演与歌曲、节奏、音速、鼓乐表演保持一致，这也叫协调。（83-84）

胸膛不弯曲，两臂呈平行状（caturaśra）向前伸出，脖颈舒展伸直，这是形体优美（aṅgamādhurya）。（84-85）

前边已讲过演员须掌握的其他技艺，还需留意器乐、角色和歌曲。（85-86）

戏剧表演的成功源自形体动作饱含情味的表演，应依靠它们展现成就。（86-87）

戏剧演员应知晓各种演出的时机（vāra）。表演分为白天演出（日场）与夜晚演出（夜场）两个时段。（87-88）

午前（上午）、正午和下午，为戏剧演出的日场时间。（88-89）

黄昏（pradoṣika）、午夜（ardharātra）与黎明破晓（prābhātika），为戏剧表演的夜场时间。（89-90）

讲述了适合戏剧演出的时间后，我将说明如何依据味选择演出时机。（90-91）

有关正法的故事听来悦耳舒心，无论其纯净或混杂，行家都应在午前演出。（91-92）

戏中器乐丰富，描述以勇力获得非凡成就的故事，适宜在下午演出。（92-93）

黄昏后应演出的戏剧为艳美风格，表现艳情味，歌曲与器乐丰富。（93-94）

黎明破晓时分演出的戏剧表现主人公的雄伟崇高，富含悲悯味，它驱除睡意。（94-95）

戏剧无论如何不可在午夜、正午、晨昏祷告与吃饭时上演。（95-96）

考虑到时间、地点和戏剧情节等因素，应依据情、味确定戏剧演出的时机。（96-97）

如有主人（bhartṛ）的命令，应不予考虑时机和地点，毫不迟疑地演出戏剧。（97-98）

戏剧表演的协调性（samudita）、演员和表演的成功出彩，这些是（戏剧表演的）三大亮点。（98-99）

智慧，勇敢，美貌，通晓音速与节奏，精通情味体验，风华正茂，充满好奇，掌握技艺，精神专注，能歌善舞，落落大方，充满热情，这些是成为演员的标志。（99-101）

器乐精美，歌声优美，吟诵华美，依据经典的表演协调一致，这是名副其实的戏剧表演。（101-102）

巧妙的装饰，精美的花环和服装，身体的化妆打扮，这是戏剧表演出彩的原因。（102-103）

在戏班主们看来，所有表演因素成为协调一致的整体时，戏剧才是美（alaṅkāra）的。我已详细讲述了（戏剧表演）成功的特征。接下来我讲述各种器乐。（103-104）

以上便是婆罗多《舞论》中名为《成功的标志》的第二十七章。